A Kraus.

Lehrbuch

der

TONSETZKUNST.

ZWEITER BAND.

Zweite Abtheilung.

LEHRE DES CANONS.

A. ANDRÉ'S,
Grossherzoglich Hessischen Kapellmeisters und Fürstlich Isenburgischen wirklichen Hofraths,

Lehrbuch der Tonsetzkunst.

ZWEITER BAND.

Zweite Abtheilung

enthaltend

die Lehre der Nachahmung

und des

2-, 3-, 4- und mehrstimmigen

CANONS.

Nebst einem hierzu gehörigen Anhang.

Ladenpreis . . . . Rthl. 4. sächs. oder fl. 7. 12 kr.
Subscriptionspreis „ 2. 16 gr. „ „ 4. 48 „

Offenbach a. M.
Verlag der Musikalienhandlung von Johann André.
1838.

VORBERICHT.

Da man in früheren Zeiten die Regeln und Vorschriften über die Verfertigung des *mehrfach doppelten Contrapunktes,* so wie über manche Arten des *Canons,* so weit man solche zu geben im Stande war, gewissermassen als *Kunstgeheimnisse* behandelt, und gewöhnlich nur *mündlich* und hierbei allenfalls nur durch die damit in Verbindung gebrachten *Uebungen* in etwas deutlich vorgetragen hat; so ist es auch ganz begreiflich: warum man in den bisher im Druck erschienenen musikalischen Schriften, die *Lehre des Canons* mitunter so unverständlich als unvollständig abgehandelt findet. — Und da nun die fraglichen Kunstgeheimnisse nur wenigen Tonsetzern bekannt waren, und nur da und dort einer derselben auch den *rechten* Gebrauch davon zu machen das erforderliche *Talent* besessen, die Liebhaberei Canons zu schreiben aber von jeher das Steckenpferd fast aller Komponisten gewesen; so ist sich hieraus auch zu erklären: warum die bisher bekannt gewordenen Canons von so auffallend *ungleicher Beschaffenheit* seyn mussten, dass durch sie *die Kunst des Canons* bald zum *Meisterstück* der Komposition erhoben, und bald zur blosen *Notenspielerei* herabgesetzt ward.

Die bisher in *Deutschland* bekannt gewordenen Schriften betreffend, in welchen sich *Regeln* und *Vorschriften* zur Verfertigung der verschiedenen Arten des Canons vorfinden, so beschränken sich solche, bis auf *F. W. Marpurg's „Abhandlung von der Fuge",* auf *Werckmeister's „Harmonologia musica"* v. J. 1702; *Stoelzel's „praktischer Beweis"* v. J. 1725; und *Mattheson's „der vollkommene Capellmeister"* v. J. 1739. Und von diesen hat uns *A. Werckmeister* (im *Anhange* zu s. Harmonologia) nur mit der *harmonischen Grundlage* eines 4stimmigen Canons; *G. H. Stoelzel* mit den *verschiedenartigen Umgestaltungen eines und desselben Canons;* und *J. Mattheson* (im 21sten Hauptstück s. voll. Capellm.) mit der Verfertigung eines *unendlichen* Canons für 2 Stimmen im Einklange, und mit derjenigen des *gewöhnlichen krebsgängigen Canons* bekannt gemacht. — *Mattheson* gibt uns zwar, in s. g. Werke, auch noch von *andern* Canons *Beispiele,* und hierunter auch eines über *„eine neue Art abwechselnde und versetzte Canones auszuarbeiten,"* aber keine *Vorschriften* zu ihrer Verfertigung. So wie denn auch seine sogenannte *„canonische Anatomie"* im 1. Bande s. *„critica musica"* v. J. 1722, zwar ein recht

interessantes Raisonnement über den Canon, aber von Regeln und Vorschriften zu seiner Verfertigung so viel wie *nichts* enthält. —

In *J. Fux's* „*Gradus ad parnassum*" v. J. 1725, handelt die einzige Lection der 4ten Uebung (*Exercitii IV. Lectio unica*) von der *Nachahmung*, aber eben so *unbestimmt* als *mangelhaft*. Ueber den *Canon* selbst kommt im ganzen Werke nichts, sogar nicht einmal ein *Notenbeispiel* vor; obgleich *Fux* seine „*Missa canonica*" früher als s. *Gradus ad parnassum* geschrieben hat. — *J. G. Walther* macht uns zwar mit 16 verschiedenen Arten des Canons in s. „*musikalischen Lexicon*" v. J. 1732 bekannt, und stellt auch von verschiedenen derselben *Beispiele* auf; gibt jedoch ebenfalls keine Regeln und Vorschriften zu ihrer Verfertigung.

Von *ausländischen* Schriftstellern ist *A. Berardi* derjenige, welcher i. s. „*Documenti armonici*" v. J. 1687, von fast allen Arten des Canons Beispiele mittheilt; allein er *erkläret* nur was man unter diesem oder jenem Canon zu *verstehen*, nicht aber auch *wie man ihn zu verfertigen hat*. Auf gleiche Weise verfährt auch sein Zeitgenoss *J. M. Buononcini* im 12ten Capitel s. „*Musico prattico*" (deutsche Uebersetzung v. J. 1701).

F. W. Marpurg ist nun, wie oben gesagt, der einzige Schriftsteller des ganzen verwichenen Jahrhunderts, welcher von fast allen Arten des Canons *Beispiele gesammelt* und diese mit *erklärenden Bemerkungen versehen* im 2. Th. s. „*Abhandlung von der Fuge*" v. J. 1754 öffentlich bekannt gemacht, auch von pag. 86 bis 127 s. g. Werkes *Regeln und Vorschriften über ihre Verfertigung* gegeben hat. — Leider sind aber auch diese nur *ungenügend*; was man schon daraus abnehmen kann: dass *Marpurg* den 3 — 4- und mehrstimmigen Canon nach demselben mechanischen Verfahren zu verfertigen lehret, nach welchem man denjenigen 2stimmigen Canon verfertigt, welcher Takt um Takt entworfen und von einer Stimmzeile in die andere übertragen wird. *) — Bei Gelegenheit wo *Marpurg* von der Verfertigung eines 4stimmigen Canons in *ungleichen* Intervallen handelt, sagt er geradezu: „*dass man die Intervalle so lange herumdrehen und verändern müsse, bis sie harmoniren,*" und, „*dass es bei dergleichen schweren Kompositionen öfters auf einen guten Augenblick ankomme, da man zu einer andern Zeit die Nägel und Federn fruchtlos zerbeisse.*" **) Dass aber die von *Marpurg* als so *schwierig* bezeichnete Verfertigung eines solchen Canons, auf ein ganz einfaches Verfahren gegründet werden kann, wird man aus den von mir im 3ten Abschnitte des 4ten Capitels aufgestellten und erklärten Beispielen dieser Art sogleich erkennen.

Auch *J. Ph. Kirnberger*, welcher in der 2ten und 3ten Abth. des 2ten Bandes s. „*Kunst des reinen Satzes,*" theils recht gute, theils aber auch nur *uneigentliche* Canons aufstellt ***), spricht sich über ihre *Ab-*

---

*) Abh. v. d. Fuge, 2r Th. pag. 96.

**) l. c. pag. 100.

***) So enthalten z. B. die in der 2ten Abth. von pag. 60 bis 66 als *Canones* überschriebenen 2stimmigen Sätze, eigentlich nur kurze Nachahmungen im Contrapunkte der Octave.

fassung so ungenügend aus, dass man sogleich den Mangel einer gründlichen Theorie erkennt.

Da nun die *neuern* musikalischen Schriftsteller, welche über den Canon geschrieben, mehr oder weniger ihren genannten Vorgängern nur *nachgeschrieben* haben, so konnte auch durch *sie* die Lehre des Canons weder erweitert noch deutlicher gemacht werden. — Andere ältere und neuere Musikgelehrte, welche in dieser oder jener ihrer Schriften des *Canons* einer besondern Erwähnung gethan haben, wie z. B. *J. A. Scheibe* in s. *„kritischen Musikus“* v. J. 1745; *Abt Vogler* in s. *„Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“* v. J. 1780; und unter den allerneuesten *H. G. Naegeli* in s. *„Vorlesungen über Musik“* v. J. 1826, haben dieses auf eine Art und Weise gethan, wodurch sie ihre gänzliche Unbekanntschaft mit dem eigentlichen Wesen des Canons an den Tag legen, und somit die Begriffe derjenigen ihrer Leser, welchen der Canon nur ganz oberflächlich bekannt ist, nur noch *verwirrter* machen, statt solche, wie doch billig gewesen, *aufzuklären.* —

Unter diesen Umständen wird man mir es wohl nicht Unrecht deuten, dass ich mit der *Lehre des Canons* auf dieselbe Weise wie mit der Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes verfahren bin, und solche auf ihre einfachen Grundsätze zurückzuführen und hieraus die erforderlichen Regeln und Vorschriften abzuleiten versucht habe. Und eben so wenig wird man mich missverstehen, wenn man unter den hier abgehandelten verschiedenen Arten von Canons, auch *solche* antrifft, welche zum Theil eben so *unbedeutend* als ihrer Wirkung nach *nur langweilig* zu nennen sind. *Erstens* muss das Studium der anfänglich blos *mechanischen Abfassung aller Arten des Contrapunktes und des Canons*, der eigentlich *musikalischen*, d. h. der so *kunstgemäss* als *aesthetisch richtigen Anwendung derselben,* vorhergehen; ausserdem kein Tonsatz dieser Art mit der erforderlichen *Geistesfreiheit* abgefasst werden kann. Und *zweitens* muss der angehende Tonsetzer *Alles* was hierher gehöret *gründlich* kennen lernen, also auch die Canons von oben erwähnter Beschaffenheit, da man letztere oft *ganz unrichtig* beurtheilt und mitunter sogar als *Meisterstücke*, ja als wahre *Wunderwerke der Tonkunst* angepriessen findet, wie z. B. den *96stimmigen Canon von Valentini*, welchen *A. Kircher* in s. *Musurgia* v. J. 1650 anführt, so wie auch den auf dem Titelblatte s. genannten Werkes als *„canon angelicus“* überschriebenen 9chörigen Satz von *Romanus*, welche beide Tonsätze man aus dem *6ten Capitel* gegenwärtigen Lehrbuches zur Genüge kennen lernen wird. —

Die *Vollständigkeit* gegenwärtigen Lehrbuches hat öfters die Anführung bereits *bekannter Canons* veranlasst; doch grösstentheils nur *solcher*, über deren *Entwurf* weder die betreffenden Komponisten selbst, noch andere Autoren sich *belehrend* ausgesprochen, oder auszusprechen gewusst haben.

Auch über die *richtige* Anwendung der *Tonschlüssel* und der *Versetzungszeichen*, bei der Notirung eines in ungleichen Intervallen eintretenden Canons in *Einer Stimmzeile*, haben sich weder die Komponisten

noch Beurtheiler solcher Tonsätze ausgesprochen, und mich daher zur Anführung mancher ausserdem überflüssig scheinender Beispiele genöthigt. —

Ueber die Anwendung der canonischen Schreibart bei *Singkompositionen*, habe ich mich in gegenwärtigem Lehrbuche gar nicht ausgesprochen, da solches die Lehre der Singkomposition selbst angeht. — Allein ich habe dagegen *die Lehre der musikalischen Nachahmung* um so umständlicher abgehandelt, da kein contrapunktischer Tonsatz, vom *Duett* bis zum *Chor*, und von der *Sonate* bis zur *Sinfonie*, der musikalischen Nachahmung entbehren kann, wenn man nicht allen diesen Tonsätzen ihren grössten Reiz entziehen will. —

Und nun noch einige Worte über den dem gegenwärtigen Lehrbuche beigefügten *Anhang*. Meinem frühern Plane zufolge, sollte der 3ten Abth. (der Lehre der Fuge) noch ein besonderer *Anhang* nachfolgen, welcher diejenigen contrapunktischen Sätze enthalten sollte, deren Abfassung die Lehre aller 3 Abtheilungen angeht. — Da jedoch diejenigen Tonsätze, welche nur allein die Lehre des Canons angehen, deren *Beidruckung* an den betreffenden Stellen des *Textes* aber nicht wohl thunlich erschienen, hierdurch ihrer *gegenwärtigen* Nutzanwendung entzogen worden wären; so habe ich alle Tonsätze dieser Art bereits dem gegenwärtigen Lehrbuche angehängt, und werde auch auf gleiche Weise bei Herausgabe der 3ten Abtheilung mit denjenigen Tonsätzen verfahren, welche nur allein die Lehre der Fuge angehen, und wodurch sich denn um so mehr *eine jede dieser Abtheilungen der Gesammtlehre des Contrapunktes* als ein abgeschlossenes für sich bestehendes Lehrbuch herausstellt. —

Ueber die in den Notenbeispielen mitunter vorkommenden *NB*, muss ich schliesslich noch bemerken: dass wenn solche im *Texte* nicht besonders erklärt erscheinen, sich ihre Nothwendigkeit gewissermassen von selbst ergibt; so wie sie denn überall die Aufmerksamkeit des Lesers insbesondere in Anspruch nehmen sollen. —

Offenbach a. M. im Monat April 1838.

A. André.

 „Wenn hier und da eine Note eines Beispiels mit der hierauf Bezug habenden Vorschrift nicht übereinstimmen sollte, so ist sie nur als ein bei der Correctur übersehener Druckfehler zu betrachten, welchen der Leser leicht als solchen erkennen und die richtige Note dafür substituiren wird.

Die nur sehr wenigen Druckfehler des Textes, werden hoffentlich dessen Verständlichkeit nicht stören.“ —

Einleitung.

§. 1.

Ein *Canon* ist ein solcher contrapunktischer Tonsatz, *dessen Stimmen, eine nach der andern eintretend, dieselben Noten, von der ersten bis zur letzten, vortragen, und nach der Reihenfolge ihres Eintrittes wieder zum Anfange zurückkehren,* und dies so lange *fortsetzen,* bis der Canon *geschlossen (geendiget)* werden soll [1]).

Bei einem nach der *gewöhnlichen* Art der Canons im Einklange abzufassenden Canon, betrachtet man die Tonfolge der *zuerst* eintretenden Stimme als das Thema (Subject) des Canons, gegen welches dann so *vielfach contrapunktirt* wird, als der Canon *Stimmen* enthalten soll, und welches contrapunktische Verfahren in der Art zu bewerkstelligen ist: dass sich die Tonführung (Melodie) des *zuerst eintretenden Contrapunktes* derjenigen des *Themas,* und so fortgefahren, *Tonführung an Tonführung anreihen* lässt, wobei man zugleich von der *zuletzt eintretenden* zum *Thema* zurückkehren können muss [2]).

Da nun *Thema* und *Contrapunkt* eines solchen 2-, 3- oder 4- und mehrstimmigen Canons, als eine *fortlaufende Melodie* erscheinen müssen, so müssen sie auch ausser ihrer *harmonischen Verbindung* noch in dem erwähnten *melodischen Zusammenhange* zu einander stehen, wie dies aus nachstehendem Beispiel, welches ich zu dieser Absicht sowohl 2-, 3- als 4stimmig abfassen will, hoffentlich ganz deutlich hervorgehen wird.

1) Bei denjenigen *vielstimmigen* Canons, wo gleichzeitig mit dem Thema noch eine, zwei oder mehr Stimmen eintreten, bilden diese gewissermassen ein eigenes *Chor* für sich; demnach die *Folgestimmen* gleichmässig als ein solches für sich bestehendes *Chor* erscheinen.

2) Die Beschreibung *anders abgefasster Canons,* wohin namentlich auch der *krebsgängige Canon* gehöret, kann erst weiter unten Statt finden. —

A Thema. Contrapunkt. B Thema. Ctp. Ctp. C Thema. Ctp. Ctp. Ctp.

Vorstehende 3 Sätze enthalten also ein und dasselbe Thema.

Bei'm Satze A. geht die Tonführung des Themas in diejenige des Contrapunktes über, von dessen *Schlussnote (letzten* Note) man zur *Anfangsnote des Themas* zurückkehren kann.

Bei'm Satze B. gehen Thema und Contrapunkt des Satzes A. in die Tonführung des neu hinzutretenden Contrapunktes über, von *dessen Schlussnote* man nunmehr zur *Anfangsnote des Themas* zurückkehrt.

Bei'm Satze C. tritt nach vollzogener Aufeinanderfolge der drei Stimmen des Satzes B. nun noch der letzte Contrapunkt hinzu, von dessen Schlussnote man ebenfalls zur Anfangsnote des Canons zurückkehren kann.

Da nun die *anfangende* Stimme eines solchen Canons in die Tonführung der *nachfolgenden* Stimmen (nämlich die Tonführung des *Themas* in diejenige des *Contrapunktes)* übergehen kann; so lässt sich ein solcher 2-, 3- oder 4- und mehrstimmiger Tonsatz auch in *Eine Stimmzeile* notiren [3]), wobei man denn diejenigen Stellen, an welchen die *Folgestimmen*, eine nach der andern, mit den Anfangsnoten des Canons eintreten, durch ein besonderes Zeichen, z. B. durch ·§· bemerkbar macht, z. B.:

1.) *Canon a 2.* ·§· 2.) *Canon a 3.* ·§· ·§·

3.) *Canon a 4.* ·§· ·§· ·§·

Wenn, so wie in vorstehenden 3 Canons, die Folgestimme auf *derselben Tonstufe der Tonleiter* eintritt, so heisst ein sol-

---

3) Was in dieser Beziehung über die Notirung *anders abzufassender Canons* zu sagen ist, wird bei der Beschreibung eines jeden derselben besonders bemerkt werden. —

cher Canon, wie bereits bemerkt, *Canon in unisono (Canon im Einklange)*; ist aber der Canon z. B. nur zweistimmig, und die *Folgestimme* tritt um eine Secunde, Terz, Quarte u. s. w., höher oder tiefer, als die *anfangende Stimme* ein; oder ist der Canon 3-, 4- und mehrstimmig, und die *Folgestimmen* treten in *verschiedener* Tonhöhe gegen diejenige der anfangenden Stimme ein; so bestimmt sich hiernach auch die Benennung des Canons, welcher entweder ein *Canon in der Secunde, Terz, Quarte* u. s. w. oder ein Canon in der *Secunde und Quarte*, in der *Terz und Quinte* u. s. w. heisst, je nachdem nämlich einige der Folgestimmen in dieser, die andern aber in jener Tonhöhe eintreten.

Eben so ändert sich die Benennung eines Canons, wenn die *Folgestimme* entweder in *veränderter Notengrösse*, oder in *veränderter Richtung der Notenfolge*, oder sonst nach dieser oder jener Art des *polymorphischen Contrapunktes* [4]) abgefasst eintritt, wie sich dies alles im Verfolge zeigen wird.

§. 2.

Es unterliegt keinem Zweifel mehr, dass in frühern Zeiten *Fuge* und *Canon* einen und denselben Tonsatz bezeichneten; dass aber Fuge als die *ursprüngliche* Benennung eines solchen Tonsatzes zu betrachten, die Benennung desselben durch das Wort *Canon* hingegen dem Umstande zuzuschreiben ist: dass von derjenigen Zeit an, wo man eine solche Fuge in *Eine Stimmzeile* zu notiren angefangen, das zur *Regel* oder *Richtschnur* über ihren Vortrag dienende *Zeichen* (gleichviel ob solches in einer Figur, wie z. B. obiges ·§·, oder in einer besondern Ueberschrift bestanden) mit der *bezeichneten Sache selbst* verwechselt, und so nach und nach letzteres Wort, nämlich *Canon*, statt dem älteren Wort Fuge angewandt worden ist [5]).

In *J. Tinctor's* mus. Wörterbuche vom Jahr 1473 [6]) ist die *Fuge* als ein solcher Tonsatz beschrieben, *dessen Stimmen*

---

4) *vide* 1. Abtheil. (Lehre d. Contrapunktes) Capitel 5. —

5) Gegenwärtig findet man den Canon nur noch bisweilen als *Fuga perpetua*, oder *Fuga ligata*, oder als *Fuga in conseguenza* überschrieben, worüber ich mich in der nachfolgenden 3. Abtheilung (d. *Lehre der Fuge*) umständlich aussprechen werde. —

6) *Forkel* gibt pag. 436 im 2. B. s. Gesch. d. Mus. das Jahr 1473, pag. 518 aber 1483 als das *Druckjahr* dieses *Tinctor'schen* Werkes an, ohne jedoch etwas weiter über diese *Verschiedenheit* noch über den Umstand zu bemerken: wodurch ihm das Druckjahr dieses Werkes bekannt geworden ist, da dasjenige Exemplar desselben, dessen er pag. 204 s. Mus. Liter. (Leipz. 1792) Erwähnung thut, *ohne* Angabe des *Druckjahres* war. — Da indessen *Forkel* bei der Angabe von 1473 zugleich bemerkt, dass dieses Werk um 23 Jahre früher als die *Practica musicae* von *Fran-*

vollkommen gleich sind [7]; nach welcher Beschreibung also eine Fuge der damaligen Zeiten als ein *Canon im Einklange* erscheint.— Das Wort *Canon* erklärt *Tinctor* als *eine Regel, durch welche sich die versteckte Absicht des Komponisten zu erkennen gebe* [8]; mithin hier unter Canon *kein Tonsatz,* sondern nur eine *Vorschrift* über dessen *Aufführung* (Vortrag) zu verstehen ist.

Der betreffende Tonsatz selbst heisst also, wie bereits bemerkt, eine *Fuge;* da aber eine Fuge von derjenigen Abfassung und Notirung, dass man die richtige Art ihres Vortrages *errathen* musste, schon zu den *künstlicheren* gehöret, (heutiges Tages würde man sie als einen *Räthselcanon* bezeichnen), so ist auch anzunehmen, dass die *einfacheren* Arten der Fuge lange vor *Tinctor's* Zeiten im Gebrauche waren, und dass sich mithin das Alter der Fuge, diese in ihrer Eigenschaft als *einfacher Canon* betrachtet, wohl auf die Zeiten *Joh. de Muris,* also auf die Mitte des 14ten Jahrhunderts zurückführen lassen möge [9].

§. 3.

Wenn aber *Forkel* [10] der Meinung ist, dass das in *J. de Muris* Abhandlung *de Discantu et Consonantiis* vorkommende Wort *Rota* soviel als *Canon* bedeute, und sich desfalls auf eine Stelle in *Hawkin's Hist. of Music* [11] bezieht, auch zugleich bemerkt, dass man den Canon in England *a Catch* [12] nenne, dass sonach *Rota, Canon* und *a Catch* einen und denselben Tonsatz bezeichnen, so scheint dies wohl nur auf einem Irrthume zu beruhen.

Die betreffenden Stellen aus der erwähnten Abhandlung von *J. de Muris,* in welchen das Wort *Rota* vorkommt, und welche

---

chinus Gafor, vom Jahr 1496, erschienen sey, so möchte auch die Jahrzahl 1473 als die richtigere anzunehmen seyn. —

7) *Fuga,* heisst es bei *Tinctor, est idemtitas partium cantus, quoad valorem, nomen, formam: et interdum quoad locum notarum et pausarum suarum.*

8) *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.*

9) Ueber eine noch andere Vermuthung das *Alter der Fuge etc.* betreffend, werde ich mich in der Einleitung zur nachfolgenden 3. Abtheil. aussprechen.

10) Gesch. d. Mus. 2. Band, pag. 489.

11) *John Hawkins,* G. 1720, †1739. Hist. of Mus. London 1776. Tom. 2. pag. 92. *Hoc genus compositionis seu contrapunctionis canonem vocant musici moderni; vetustioribus vero nuncupabatur Rota.*

12) In *Thomas Busby's* Dict. of Music, London 1801, findet sich nachstehende Erklärung dieses Wortes: „*Catch. A humorous, vocal composition of English invention, consisting of three or more harmonic parts, in which the melodies are so opposed et interrupted by the contriwance of the composser, that in the performance the singers catch up each other's sentences, and give tho the words a different sense from that of the original reading. It was from this caracteristic that it derived the name of Catch.*"

man in *Gerbert's Script. de mus. sacra* Tom. 3. pag. 306 und 307 nachlesen kann, sind folgende:

„Sciendum est notabiliter, quod non possumus duas notas ponere in rota, vel in una linea, vel in uno spatio, et eodem modo duas octavas: item duas sextas eodem modo si octava sequitur ultimam." Und weiter unten heisst es:

„Et etiam possumus licentialiter ponere duas tertias in rota, et in una linea, vel in uno spatio. Item possumus ponere duas quintas cum una tertia in rota, et duas octavas simili modo, et duas quintas cum octava et tertia per ascensum vel descensum tenoris. Et istud supradictam non debit poni in discantu, nisi dum evitari non potest."

Was nun hier unter *Rota* eigentlich zu verstehen seyn soll, ist nichts weniger als deutlich zu erkennen.

Dass *Rota,* nach seiner *hier anwendbaren* Worterklärung, kein Tonstück bezeichnen soll, scheint klar; obgleich es, in der hier Statt findenden Wortverbindung, den *Tonsatz* anzugehen scheint. *Rota* hat daher mit dem englischen *Catch,* nach der oben mitgetheilten Erklärung dieses Wortes, nichts gemein. Eben so wenig kann *Rota* einen *Canon* bedeuten; selbst dann nicht, wenn hier *Rota,* der *Kreis,* auf den *Kreislauf*[13]) *eines immerwährenden Canons (canon circularis)* bezogen werden sollte, da hier blos von der Behandlung des *Discantes* die Rede ist.

Da es indessen vom Discante auch heisst: er werde mit einer oder mehrern *Lyren,* oder auch *ohne Lyra* gemacht[14]), und da in *Notker's* Tract. *de octo tonis*[15]) bei dem daselbst vorkommenden Worte Rota die Anmerkung steht: *Rota, vel Rocta, seu psalterium instrumentum musicum,* und da man endlich unter Lyra und Psalterium auch gar wohl *einerlei Instrument* annehmen darf, so kann es auch seyn, dass *J. de Muris* bei der fraglichen Anwendung des Wortes Rota, die oben erwähnte Anwendung des Discantes bei der Lyra im Auge gehabt habe. *Forkel,* welcher nun einmal der Meinung ist, dass *Rota* so viel als *Canon* bedeute, sagt ferner Seite 490 seines angeführten Werkes, dass ausser dieser Spur bei *J. de Muris,* ungefähr ein ganzes Jahrhundert hindurch

---

13) *Mattheson* (vollk. Capellm. p.393) sagt: *„Die sogenannten Canones heissen wie billig deswegen Cirkel-Gesänge oder Kreis-Melodien, weil sie gleichsam in die Runde herum gesungen oder gespielt werden. Mit ihrem Kunstworte werden sie Fugae perpetuae, auch wohl infinitae, d.i. immerwährende und unendliche Fugen, auf Welsch aber Fughe in conseguenza, Folge-Fugen, betitelt."*

14) *Forkel,* Gesch. d. Mus. B. 2. pag. 409.

15) *Gerbert,* Script. de Mus. sac. Tom. 1. pag. 96.

nichts ähnliches bei den musikalischen Schriftstellern zu finden sey; dass aber ungefähr um die Mitte des 15ten Jahrhunderts auf einmal ein Canon in England erschienen, welcher in Rücksicht auf die *Folge der Stimmen* schon von so künstlicher Art nach dem Geist und Geschmack dieses Zeitalters sey, dass man sich wirklich darüber verwundern müsse. —

Ich werde diesen allerdings merkwürdigen Canon im 6. Capitel mittheilen; kann aber nicht umhin, schon hier zu bemerken: wie auffallend es erscheint, dass *Forkel* diesen Canon als eine solche Rarität anführt, da er doch selbst, Seite 528, einen (seiner *Ueberschrift* nach) weit künstlichern Canon von *J. Ockenheim* mittheilt, dessen Verfertigung, da *Ockenheim* um die Mitte des 15ten Jahrhunderts blühte, in dieselbe Zeit fallen muss, in welcher der fragliche englische Canon erschienen. — *Ockenheim's* Canon ist freilich als *Fuga trium vocum in Epidiatesseron* (i. d. Oberquarte) *post perfectum tempus* überschrieben; allein *Forkel* selbst bemerkt ganz richtig (Seite 506 s. genannten Werkes), dass man im 15ten Jahrhundert *Fuga* und *Canon* einerlei Bedeutung gegeben.

§. 4.

Die Liebhaberei Canons zu schreiben, artete in den verwichenen 2 Jahrhunderten zu einer wahren *Manie* aus, und dies wohl hauptsächlich aus dem Grunde, da man sich, ohne eigentliche musikalische Gelehrsamkeit zu besitzen, durch die Worte *canon a* 4 — 6 — 8 *voc.* schon ein sehr gelehrtes Ansehen geben konnte. Denn, wenn auch manche dieser Canons, bei ihrer vorgenommenen *Auflösung,* mitunter ein nur *höchst mangelhaftes Resultat* lieferten, so hielt man dieses doch nicht immer für das *richtige,* und den betreffenden Canon selbst für um so *künstlicher.* —

Als ein Beispiel dieser Art mag von vielen nur nachstehendes dienen, welches sich mit dem zugleich dabei bemerkten, hier aber ganz unpassenden Text, unter *Eberlin's* 16) Portrait befindet, nämlich:



Wenn nun wirklich 10 Stimmen zum Vortrage dieser 5 Takte erforderlich sind, so muss alle halbe Takte hindurch eine Stimme im Einklange eintreten, z. B.

16) *Daniel Eberlin,* ein s. Z. berühmter Musiker, war von 1678 — 1685 als Kapellmeister in Kassel angestellt; — sein Portrait mit dem oben notirten Canon ist seinen 1675 in Nürnberg herausgekommenen Violintrios beigedruckt. —

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Ungefähr von derselben Art, und nur dadurch harmonischer, *dass keine durchgehenden Noten* darin vorkommen, wie beim Eberlinschen Canon, ist nachstehender Canon von *Valentini* [17]), welcher sogar für 96 Stimmen überschrieben ist, und welchen *Marpurg* auf nachstehende Art bei A, *Kircher* aber so wie bei B. notirt, mitgetheilt haben.

A *Marpurg Abh. v. d. Fuge, 2r Theil Tab. XXXVIII. Fig. 4.*

B *Kircher's Musurg. Tom. 1. Fol. 408.*

Cantus. Altus. Tenor. Bassus.

17) *Valentini* (Peter Franz) lebte als ein s. Z. berühmter Musiker zu Rom, woselbst er im Jahr 1631 den hier angeführten Canon unter dem Titel: *Nodus Salomonis* und ausserdem noch verschiedene ähnliche Tonsätze herausgegeben hat. Im 5ten Capitel gegenwärtiger 2ten Abtheilung, werde ich einer seiner canonischen Kompositionen noch besonderer Erwähnung thun.

Kircher nennt diesen Canon ein *musikalisches Labyrinth*[18], und sagt dabei: dass man ihn nicht allein zu 96, sondern sogar zu 512 Stimmen vortragen könne; ja, er geht sogar so weit, dass er behauptet: dieser Canon könne so vielfältig vorgetragen werden, dass man 1000 Jahre daran zu singen habe.

Dass aber ein solcher Tonsatz, und wenn man ihn in Ewigkeit fortsingen wollte, ewig nur dieselbe Harmonie, oder vielmehr dasselbe harmonische Gewirr, hören lassen kann, ist in die Augen springend; und mithin ist es kaum begreiflich, wie man aus einer solchen Komposition, wenn man sie ja so nennen will, ein so grosses Wesen machen mochte.

§. 5.

Die mitunter so falsche Ansichten, welche man über den *doppelten Contrapunkt* und über das eigentliche Wesen des *Canons* hatte, so wie die desfallsigen, oft ganz *misteriös* abgefassten Vorschriften und höchst mangelhaften Regeln und unbedeutenden Beispiele, konnten auf ein *gründliches* Studium dieser Setzart nur sehr nachtheilig einwirken. — So lange man freilich selbst nicht *klar* sah, konnte man andern auch keine *klar* abgefasste Vorschriften geben; dass man aber sogar noch heutiges Tages, mehr oder weniger, solche falsche Ansichten und mangelhafte Einsichten bei so vielen Tonlehrern antrifft, ist kaum zu begreifen; ja es ist dies um so weniger, als schon 1702 *A. Werkmeister*[19], im Anhange zu seiner *Harmonologia musica* so einfache und dabei recht praktische Vorschriften über den *doppelten Contrapunkt* und über die Verfertigung der *Fugae ligatae*, oder der Canons, gegeben hat, dass man die von ihm bezeichnete Spur nur hätte verfolgen dürfen, um auf den rechten Weg zu kommen. —

Hätte der *Wiener Oberkapellmeister* vor der Herausgabe seines *Gradus ad parnassum* sich die Mühe genommen, des *Halberstädtischen Organisten* Schriften zu durchlesen, so würde er seine Leser in Betreff des doppelten Contrapunktes und des Canons, nicht am *Fusse* des Musenbergs stehen gelassen haben[20]. —

---

18) Eine andere diesem Namen mehr entsprechende Komposition, hat *Prinz* im 3ten Theile seines *satyrischen Komponisten* bekannt gemacht, welche ich, nebst meinen Ansichten darüber, ebenfalls im 5ten Capitel mittheilen werde. —

19) *Andreas Werkmeister*, geboren am 30. Novemb. 1645, war Organist zu St. Martini in Halberstadt, woselbt er viel zu frühe für die Tonkunst am 26. Oct. 1706 gestorben ist. —

20) *Vogler*, welcher das erwähnte Werk von *Fux* recht gut kannte, spricht sich im 3ten Jahrgange seiner *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* in nach-

Dass die 222 Special-Regeln, welche *Zarlin, Pontius, Tigrin, Artusius* u. a. m. über den doppelten Contrapunkt gegeben, eben auch nicht zu dessen deutlichen Lehrart beigetragen, und dass sich die genannten Autoren nur wenig und dabei noch dunkel über den *Canon* ausgesprochen haben, kann man §. 186 — 189 der *Werkmeister'schen Harmonologia* nachlesen.

Stoelzel, dessen ich bereits in der 1ten Abth. rühmlichst erwähnte, hat zwar in seiner Brochüre: *Practischer Beweiss, wie aus einem Canon deren mehrere zu machen sind*, 4to 1725, den von *Werkmeister* bezeichneten Weg weiter verfolgt, und hat dies noch mehr in einem mir bekannt gewordenen kleinen Manuscripte gethan, welches er scherzhafter Weise: *Musikalisches Arsenal* überschrieben hat; allein er hat sich nicht deutlich genug über das eigentliche Wesen des Canons ausgesprochen.

Ich werde im 5ten Abschnitt des 5ten Capitels noch insbesondere auf den der oben erwähnten Brochüre zum Grunde liegenden Canon

---

stehenden Worten über den doppelten Contrapunkt aus: *Vom doppelten Contrapunkt kann keine bedeutendere Erklärung gedacht werden als folgende: sich alle mögliche Mühe geben, um Töne zu erfinden, die dem Ohre wehe thun, und dies geschieht auf folgende Art: Man sucht zu einem gewählten Vortrag einen zweiten Gesang, dieser soll nicht nur wohllautend seyn, so wie er dasteht, sondern auch gestatten, dass man ihn um 3 und 5, oder um 10 und 12 Töne höher oder tiefer schreibe. Wer nun dieses himmelstürmende Bestreben vernimmt, sieht schon zur Genüge ein, dass alle Möglichkeit übergangen werde, harmonisch zu seyn, wo man solche unharmonische Grundsätze bei der Musik in's Werk zu richten trachtet.* —

Und in der Vorrede zu seinem sogenannten *System für den Fugenbau* sagt er: *Ich habe den Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime nie fassen können, weil es mir dafür ekelte, ohnerachtet ich sonst nie für einen Stumpfsinnigen galt.*

Ueber den *Canon* drückt sich *Vogler* in den obenerwähnten *Betrachtungen* auf nachstehende Art aus: *Ein Canon ist nichts als eine strenge Nachahmung, wenn die folgende Stimme von der vorhergehenden die Befolgung auf's äusserste treibt, man braucht keine besondere Regel zu wissen, genug, dass kein Misslaut in die Harmonie einschleiche, und dass die Nachahmung richtig sey. Je mehr Stimmen der Canon hat, desto ungleich mehr erschwert sich die Befolgung.* —

Ueberhaupt wäre es fast bei jedem Canon nothwendig, dass der Prediger auf der Kanzel vor dessen Aufführung das Volk warnte, auf allen Wohllaut zu verzichten, und dasjenige was dem Ohre eben wie eine Judenschule vorkömmt, für eines der künstlichsten Meisterstücke zu halten. —

Hieraus möchte nun wohl hervorgehen:

1) Dass *Vogler*, weder den doppelten Contrapunkt noch den Canon richtig beurtheilt hat; zugleich aber auch

2) dass diejenigen Erklärungen, welche *Vogler'n* mündlich und schriftlich über *Contrapunkt* und *Canon* zu Theil geworden sind, nicht *klar* abgefasst waren, ausserdem sie ein so geistreicher Kopf, wie *Vogler* war, gewiss auch klar aufgefasst haben würde. —

Nur hätte sich *Vogler*, unter diesen Umständen, davon lassen sollen: *contrapunktische* und *canonische* Sätze anderer Komponisten *beurtheilen* und *verbessern* zu wollen.

zurückkommen, und *muss* dies sogar, da weder *Stoelzel* selbst, noch *Marpurg,* welcher sich doch sehr weitschweifig über diesen *Stoelzel'schen Canon* im 2ten Theile s. Abh. v. d. Fuge ausgelassen hat, etwas Bestimmtes über das *wahre Fundament* desselben gesagt, und daher, in dieser Beziehung, ihre Leser höchst unbefriediget gelassen haben. —

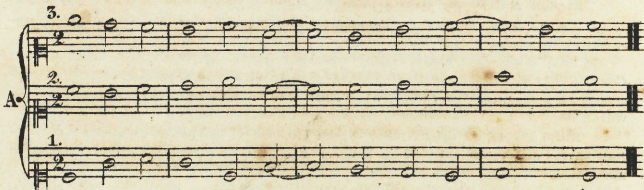
§. 6.

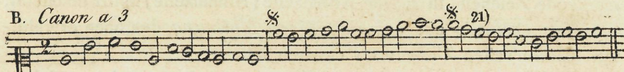
Dass sich *Stoelzel*, wie gesagt, über den Canon *nicht richtig* ausgesprochen hat, kann man unter andern aus folgenden Stellen seines erwähnten Werkes entnehmen; z. B. §. 28, wo er sagt: „*Das Wort Canon heisst eine Richtschnur, und es werden dergleichen Kompositionen also genannt, weil darin die vox consequens ihrem canoni so genau folgen muss, dass sie auch durch kein Hemitonium über solche Schnur hauen darf. Denn widrigenfalls höret eine solche Komposition — wenn man es stricte nehmen will — auf, ein Canon zu seyn. Und daher ist es gewiss, dass in diesem Punkte die Canones in Unisono und Octava die accuratesten sind, welchen imediate die in Quarta und Quinta an Accuratesse folgen. Bei den übrigen Intervallis aber, nämlich der Secunde, Tertie, Sexte und Septime, kann schwerlich und manches Theils gar nicht solche canonische Richtigkeit Statt haben, wie solches die Erfahrung bezeuget.*“

Im nachfolgenden 29ten §. sagt Stoelzel ferner:

„*Und also sollte billig von den canonibus in unisono der Anfang gemacht werden. Weil aber solche nach der Kircher'schen Anleitung, Musurgia Tom. 1. pag. 384, ohne alles Kopfbrechen bei ganzen Schocken zu machen sind, so habe hiermit das Papier nicht verderben wollen.*“

Ich theile nachstehend den 1ten dieser *Kircher'schen* Canons mit, und zwar so, wie dessen 3 Stimmen eine unter der andern stehen, z. B. A., und wie solche nachher von der *tiefsten* Stimme ausgehend in *Einer* Stimmzeile notirt stehen, z. B. B.





So wenig nun bei der Abfassung eines 2- 3- oder 4- und mehrstimmigen Satzes, eine Stimme der andern in der von Stoelzel erwähnten Beziehung zur *Richtschnur* dienet, eben so wenig ist dies bei vorstehendem und bei allen übrigen Canons der Fall, deren Abfassung ein gleiches harmonisches Verfahren zum Grunde liegt, wie dessen §. 1. Erwähnung geschehen ist; — und nur bei einem solchen Canon, dessen *nachfolgende Stimme* in der *Vergrösserung* oder *Verkleinerung*, in der *Gegenbewegung* oder *krebsgängigen Bewegung* gehen soll, dienet die *zuerst eintretende Stimme* zur *Richtschnur*, wie die *nachfolgende Stimme abzufassen*, oder bei bereits erfolgter Abfassung *vorzutragen* ist, wie sich alles dieses im Verfolge noch mehr zeigen wird. —

Die sonst ganz richtige Uebersetzung des Wortes Canon durch *Richtschnur*, bezieht sich also nur, wie auch bereits bemerkt, auf diejenige *Ueberschrift* und der damit in Beziehung stehenden *Zeichen*, durch welche bei einem scheinbar nur für *Eine* Stimme notirten Canon, die erforderliche Anzahl von Stimmen und diejenigen Stellen angedeutet (vorgeschrieben) erscheinen, bei welchen die *Folgestimmen* eintreten sollen, und *wie* sie diese Melodie vorzutragen haben. —

§. 7.

Sowohl die im vorstehenden §, als auch die schon früher erwähnten verschiedenen Canons, veranlassen mich, bevor ich gegenwärtige Einleitung schliesse, noch nachstehende kurze Erklärung der verschiedenen *Beinamen* des Canons zu geben. —

1) Man nennt einen Canon *offen*, wenn dessen Stimmen nach der Ordnungsfolge ihres successiven Eintrittes in Partitur gesetzt erscheinen [22]), wie z. B. der §. 4. notirte Eberlin'sche Canon in seinen 10 Stimmen erscheint; und man nennt

2) einen Canon *geschlossen* (besser *verschlossen*), wenn er, mit oder ohne das den successiven Eintritt seiner Stimmen be-

---

21) Diese *retardirte Quarte* steht bei Kircher nur in gegenwärtiger *einzeiliger* Notirung dieses Canons, nicht aber in vorstehender Partitur-Notirung. —

22) Streng genommen, so würde ein in *Partitur* oder in *ausgesetzten Stimmen* und mit Anführung der erforderlichen Pausen notirter Canon, diesen Namen wiederum verlieren müssen, da dessen Aufführung (Vortrag) keiner besondern *Regel* oder *Richtschnur* bedarf. —

merkende Zeichen, in *Einer* Notenzeile (Stimmzeile) notirt erscheint, wie dies ebenfalls aus der *einzeiligen Notirung* des oben erwähnten Eberlin'schen Canons zu ersehen ist. —

3) Unter einem *unendlichen Canon* versteht man einen solchen, dessen Stimmen keinen eigentlichen *Ruhepunkt* enthalten, und daher so lange wieder von *vorne* anfangen können, bis man an einer auszumittelnden schicklichen Stelle sämmtliche Stimmen *inne halten* lassen will. —

Als hierher gehörige Beispiele kann man die 3 Canons A, B und C §. 1. betrachten, bei welchen man, wenn sie lange genug wiederholt worden sind, auf dem 3ten Viertel des *letzten* Taktes eine Fermate eintreten lassen kann. —

4) Ein *endlicher Canon* ist demnach ein solcher, welcher einen *Ruhepunkt* enthält, wie z. B. der Kircher'sche Canon §. 6., und daher so oft wiederholt werden kann, bis man auf diesem Ruhepunkt förmlich *schliessen* will.

5) Bei einem *Canon in der Vergrösserung*, tritt die nachfolgende Stimme in *noch einmal so grossen Noten*, und

6) bei einem *Canon in der Verkleinerung*, in *noch einmal so kurz dauernden Noten als die vorhergehende Stimme enthält*, ein.

Beide Arten können als *offene* oder *verschlossene* Canons notirt werden, und können *unendlich* oder *endlich* seyn. —

Nachstehende 2 Canons, der eine in der Vergrösserung, und der andere in der Verkleinerung, sind *unendliche*, und sind dabei als *offene Canons* notirt, z. B.

1.

Augmentatio.

2.

Dimin.



7) Ein *Canon in der Gegenbewegung* ist ein solcher, bei welchem die *Folgestimme* den Gang der ersten Stimme in der *entgegengesetzten Bewegung* [23]) vorträgt.

Er kann, wie dies an seinem Orte gezeigt werden soll, in der *freien und strengen Gegenbewegung* abgefasst werden, und die *Folgestimme* kann im *ersten* Falle auf *allen* Stufen der Tonleiter eintreten. —

In nachfolgendem offenen unendlichen Canon, in der *strengen Gegenbewegung,* tritt die Folgestimme auf der Untersexte der Tonleiter ein, z. B.



8) Ein *krebsgängiger Canon* ist ein solcher, wobei die erste Stimme, wenn diese ihre Melodie wie gewöhnlich von der linken zur rechten Hand gehend vorgetragen hat, solche nunmehr rückwärts, von der rechten zur linken Hand gehend gelesen, vorträgt, während die Folgestimme die Melodie wie gewöhnlich übernimmt; oder beide Stimmen können sich auch auf die Art in den Vortrag einer solchen Komposition theilen, dass sie solche *gleichzeitig,* die eine Stimme die Noten von der linken zur rechten Hand, und die andere Stimme die Noten von der rechten zur linken Hand gehend, lesen.

Nachstehendes, hiernach abgefasstes Beispiel, wobei die Folgestimme in der tiefern Octave eintritt, wird dies einigermassen deutlich machen:

---

23) Eine *solche* Gegenbewegung bezieht sich also nicht auf die *contrapunktische,* in welcher beide Stimmen *fortschreiten,* sondern nur auf die *melodische* Bewegung, in welcher die nachfolgende Stimme den Gang der anfangenden Stimme vorträgt. —

Viol. 1mo

Viol. 2do

mot. cancrizans.

Streng genommen, sollte eine solche Komposition auch nur so wie hier notirt vorgetragen werden, wo nämlich die Folgestimme an derjenigen Stelle den Vortrag der ersten Stimme übernimmt, bei welcher diese den ganzen Canon *rückwärts gelesen* vorträgt. Allein man trägt diese Art Canon gewöhnlich in der Art vor: dass beide Stimmen *gleichzeitig*, die eine vom Anfange nach dem Ende, und die andere rückwärts gelesen vom Ende nach dem Anfange gehend, eintreten, wie ich dies bereits bemerkt habe. —

9) Unter einem *Zirkel-Canon* versteht man einen in der Art abgefassten *unendlichen* Canon, dass beim wiederholten Eintritte der ersten Stimme, diese den ganzen Canon, einmal um eine Quinte höher, und das anderemal um eine Quarte tiefer, vorträgt, und so nach und nach die betreffenden Stimmen den ganzen *Quintenzirkel* durchlaufen, z. B.

Quinta superior

Quinta superior

Quarta inferior.

Quinta sup.

Quarta inferior

Quinta sup.

u. s. w.

Oder es tritt sogleich die Folgestimme um eine Quinte oder Duodecime höher ein, und beide Stimmen durchlaufen den Quintenzirkel auf diese Weise, z. B.

Quinta superior. Quinta sup.
Quarta inferior.
Quinta sup.
Quarta inf. u.s.w.

Oder es theilen sich 4 Stimmen [24]) in die Aufführung eines den Quintenzirkel durchlaufenden Canons, z. B.

u.s.w.

Endlich kann man auch einen Canon die 7 Stufen der Tonleiter durchlaufen lassen, welches Verfahren aber, der hierbei Statt findenden ungleichen Lage der halben Töne (des *mi, fa,*) wegen, noch besonderen Beschränkungen unterworfen ist, worüber ich mich im 5ten Abschn. des 5ten Capitels noch insbesondere aussprechen werde. —

---

24) Nachstehender Canon ist, seiner *harmonischen* Abfassung nach, eigentlich nur *dreistimmig;* da sich aber 4 Stimmen in diesen 3 stimmigen Satz theilen, so gewährt dieser Umstand die unterhaltendere Abwechslung: dass dieser dreistimmige Satz nicht immer von *denselben 3 Stimmen* vorgetragen wird. —

Als Beispiel der ebengenannten Art, mag Nachstehendes dienen:



10) Unter einem ***Räthsel-Canon***, versteht man gewöhnlich einen jeden ***verschlossenen*** Canon, bei welchem zwar die Anzahl der dazu erforderlichen Stimmen, aber weder die Stelle ihres Eintrittes, noch die Tonhöhe desselben, noch andere Umstände, z. B. ob hierbei die ***Gegenbewegung***, ***Vergrösserung*** oder ***Verkleinerung***, und was dergleichen mehr, zu berücksichtigen ist, angezeigt erscheinen. — Allein, streng genommen, so sollte nur derjenige Canon dieses Prädicat verdienen, dessen ***Notirung*** mit der dabei bemerkten ***Stimmenzahl***, und was ausserdem noch angezeigt ist, in einem ***scheinbaren Widerspruche*** steht. —

Wenn ich daher, um ein kleines Beispiel zu geben, nachstehendem kurzen Satze die Ueberschrift *Canon a 4 in unisono* gebe, so scheint dies mit seiner Notirung im Widerspruche zu stehen, z. B.



Wenn man aber vorstehende Zeile zugleich noch ***rückwärtsgehend*** liest, so gibt sich die Auflösung von selbst, z. B.



11) Ein ***polymorphischer Canon*** wird darum so genannt, weil solcher unter ***vielerlei Gestalten*** erscheinen kann. —

Nächstdem, dass ich meine Leser desfalls auf den 6ten Abschnitt des 5ten Capitels verweisen muss, ersuche ich sie zugleich, sich nochmals desjenigen zu erinnern, was ich im 5ten Capitel der vor-

hergehenden 1ten Abth. über den *polymorphischen Contrapunkt* gesagt habe. —

12) *Einfach* heisst jeder Canon, welchem nur *Ein* Subject zum Grunde liegt; und *doppelt* oder *mehrfach*, wenn dies der Fall mit 2 oder mehrern Subjecten ist. —

Da alle vorhergehende Beispiele zugleich als *einfache* Canons erscheinen, so mag Nachstehendes als ein kleines Beispiel eines *Doppel-Canons* betrachtet werden.

Subj. 2.
Augment.
Subj. 1.
Augment.

Ich werde weiter im Verfolge Veranlassung nehmen, einige Bemerkungen über die ursprüngliche Notirung dieses *Doppel-Canons in der Vergrösserung* zu machen, und bemerke vorläufig: dass die in den beiden Subjecten notirte *Fermate* nur die beiden in der Vergrösserung eintretenden Folgestimmen angeht, da sie deren *Schluss* — und somit auch den Schluss des ganzen Canons — anzeigt. —

§. 8.

Da ich bereits im 1ten Bande das Erforderliche über die *zweistimmige Behandlung der Accorde* gesagt, und in der 1ten Abth. gegenwärtigen 2ten Bandes den *zweistimmigen Contrapunkt* abgehandelt habe, so kann ich auch, zur leichtern Beurtheilung der erforderlichen Beispiele und der hiernach zu ordnenden eigenen Uebungen, die Lehre des Canons mit dessen *zweistimmiger* Behandlung anfangen. —

Nach der Anwendung des *zweistimmigen* Satzes beim Canon, werde ich dann diejenige des *dreistimmigen*, und nach dieser die des *vierstimmigen Satzes* vornehmen; über die Abfassung mancher besonderer Arten von Canons aber, nach Umständen, bald 2, 3 und 4 stimmige Beispiele aufstellen, und erst am Schlusse des Ganzen das Erforderliche über die *Anwendung des mehrstimmigen Satzes* vortragen; diesem allen aber *die Lehre von der musikalischen Nachahmung* vorangehen lassen.

Erstes Capitel.

Erster Abschnitt.

Von der musikalischen Nachahmung im Allgemeinen.

§. 9.

Vor allen Dingen muss ich bemerken, dass hier nur von einer solchen *Nachahmung* die Rede seyn kann, welche in der *Wiederholung* einer *melodischen Figur*, oder eines *kurzen melodischen Satzes* besteht; welche Wiederholung jedoch *nicht in einer und derselben*, sondern nur in einer *nachfolgenden Stimme* Statt finden darf. —

Die *musikalische Nachahmung* erfordert also:

a. Das Vorhandenseyn *zweier Stimmen*, von welchen die eine den *Mustersatz* [25], und die andere dessen *Nachahmung* vorträgt, und erfordert ferner

b. dass beim Vortrage der Nachahmung, der Mustersatz dem Ohre noch erinnerlich seyn soll; und hieraus geht nun wiederum hervor:

c. dass die Abfassung dieses Mustersatzes *leicht fasslich*, und

d. dass *dessen als Nachahmung eintretende Wiederholung* nicht zu weit hinausgeschoben erscheine, so wie solche denn auch gewöhnlich *unmittelbar* nachfolget. —

Durch das Wort *Nachahmung* erscheint zugleich deren Charakter dahin ausgesprochen, dass nicht gerade *alle*, sondern nur die *wesentlichsten Theile des betreffenden Mustersatzes* nachgeahmt zu werden brauchen.

Bei dem einer *musikalischen Nachahmung* zum Grunde liegenden *Mustersatze*, erscheinen nun dessen *Secundenfolgen* als *so wesentlich*, dass solche auch jederzeit in der Nachahmung enthalten seyn müssen; dagegen können aber die *grössern*, und namentlich *diejenigen seiner Tonfolgen*, welche man als *gebrochene Accorde*, oder als einzelne Theile solcher Accorde, betrachten kann, in der Art verändert werden, dass z. B. bei letzteren statt eines Dreiklanges, eine seiner Verwechslungen, oder auch ein Septimenaccord als gebrochener Accord erscheinen, und hier also ein *Umtausch* dieses oder jenes Intervalles Statt finden kann. —

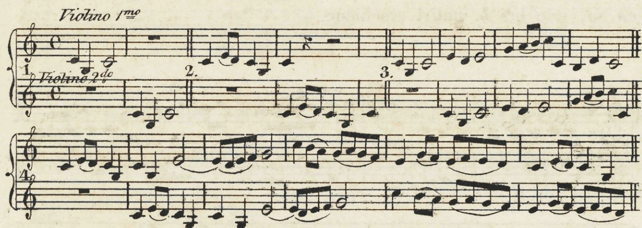
---

25) Da diejenige melodische Figur, oder derjenige Satz, welche, oder welcher *nachgeahmt* werden soll, gewissermassen als *Muster der betreffenden Nachahmung* zu betrachten ist; so werde ich ihn, von hier an, auch stets als *Mustersatz* benennen. —

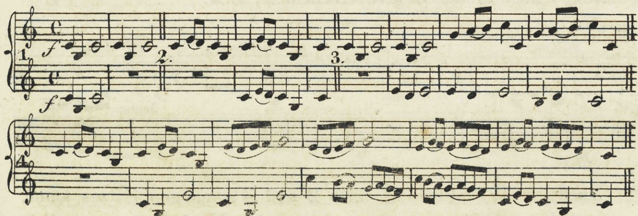
Die Verschiedenheit der ***Tonhöhe***, in welcher die Nachahmung gegen den Mustersatz erscheint, ist weniger erheblich, als die Verschiedenheit der ***Dauer*** der Noten (Töne), oder diejenige der ***Richtung ihrer Fortschreitung*** und dergleichen mehr, worüber ich mich weiter unten umständlich aussprechen werde.

§. 10.

Ich will nunmehr einige Beispiele aufstellen:



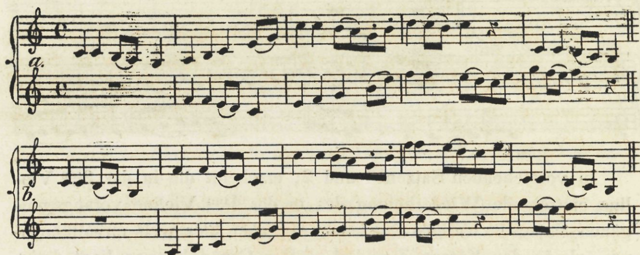
In vorstehenden Sätzen 1 und 2, erscheint die in der 2ten Violine eintretende Wiederholung des in der 1ten Violine vorangegangenen Satzes, zwar als Nachahmung, aber hier weit unvollkommner, als in den Sätzen 3 und 4. Der Grund hiervon liegt darin, dass in den Sätzen 1 und 2 der Gang der ersten Stimme — beim Eintritt der Nachahmung — *abbricht*, in den Sätzen 3 und 4 [26]) aber *fortgeführt wird.* — Würden diese Sätze aber auf nachstehend bemerkte Weise geschrieben werden, wo nämlich die betreffende Wiederholung in ***derselben Stimme***, statt in der ***nachfolgenden***, notirt erscheint, so würde hierdurch die Wirkung einer Nachahmung ganz verloren gehen, z. B.



26) Dieser Satz bei 4 bildet eigentlich einen kleinen Canon im Einklange.

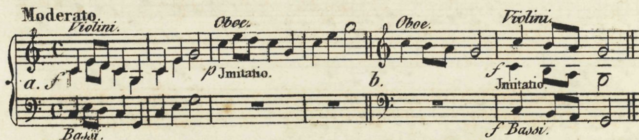
Eine Nachahmung kann also *nicht in einer und derselben Stimme, sondern nur in einer nachfolgenden Stimme* Statt finden, und erscheint auch nur sehr unvollkommen, wenn bei ihrem Eintritt die Tonführung des Mustersatzes abbricht. —

Als ein kleines Beispiel, wie die Nachahmung in *veränderter Tonhöhe,* und, *wenn nur die Secundenfolgen des Mustersatzes nachgeahmt erscheinen,* auch in *veränderten Intervallen* eintreten kann, mag Nachstehendes bei *a.* gelten; es würde solches jedoch alle Wirkung einer Nachahmung wiederum verlieren, wenn es so, wie bei *b.* notirt erschiene.



§. 11.

Wenn *Eine* Stimme einen von *mehrern* Stimmen in Einklängen oder in Octaven vorgetragenen Satz wiederholt, oder wenn *mehrere* Stimmen, auf diese Art behandelt, den Satz *Einer* Stimme wiederholen, so kann zwar eine solche Wiederholung ebenfalls als eine *Nachahmung* betrachtet werden; allein ein solcher Satz und seine Wiederholung dürfen, wie schon gesagt, nur im Einklange (unisono) oder in der Octave erscheinen, z. B.



Auch die Wiederholung eines 2 und 3 stimmigen Satzes kann, von *andern* Stimmen vorgetragen, als *Nachahmung* erscheinen, z. B.

a.
Jmitatio.
u.s.w.

Moderato.
b.
Jmitatio.
u.s.w.

Es könnte dies auch bei 4 und mehrstimmigen Sätzen Statt finden, wenn man deren Stimmführung so abzufassen im Stande wäre, dass sie *leicht fasslich* erschiene, da die ***Fasslichkeit*** eines nachzuahmenden Satzes eine seiner wesentlichsten Erfordernisse ist. —

§. 12.

Die Nachahmung kann, nach Umständen, auf *allen Stufen* der Tonleiter eintreten, so wie ich dieses bereits §. 9. bemerkt habe. Hierdurch ereignet es sich aber, dass mit Ausnahme der Nachahmung im Einklange oder der Octave, alle übrigen Nachahmungen dieses oder jenes Intervall von einer *andern Stufengrösse* enthalten, als der Mustersatz.

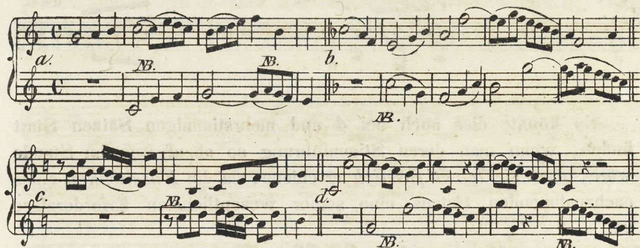
Nachfolgende, von der Prime bis zur Septime gehende Nachahmungen eines und desselben Mustersatzes werden dies ganz deutlich zeigen.

a. Unisono. b. Secunda. c. Tertia. d. Quarta.

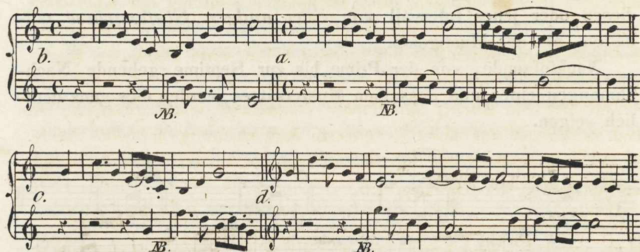
e. Quinta. f. Sexta. g. Septima.

§. 13.

Aber nicht allein die *Stufengrösse* der Intervalle, sondern auch die *Tongrösse* derselben kann, nach §. 9., bei der *Nachahmung* anders, als beim *Mustersatze* seyn; so dass fast sämmtliche Intervalle, nach Befinden der Umstände, durch die ihnen *zunächst liegenden* vertreten werden können, worüber ich mich weiter unten noch insbesondere aussprechen werde, z. B.



Bei einem *Auftakte*, welcher nicht gerade *stufenweise* fortschreitet, kann diese Verschiedenheit noch grösser seyn, z. B.



§. 14.

Kommen hierbei Verzierungsnoten vor, so ist desfalls dasjenige zu beachten, was ich im 2ten Capitel der 1ten Abth. über den verzierten Contrapunkt, und namentlich in der Einleitung jenes Capitels gesagt habe.

Chromatische Tonfolgen müssen übrigens *genau* nachgeahmt werden, ausserdem sie nicht wieder zu erkennen seyn würden.

§. 15.

Man nennt die Nachahmung eine *periodische* (besser *partiale*), wenn sie nur *einzelne* Stellen des Mustersatzes enthält; eine *canonische* aber (oder vielmehr *totale*), wenn sie den Mustersatz *vollständig*, von der ersten bis zur letzten Note, wiederholt. Als Beispiele der letztern Art kann man diejenigen betrachten, welche ich bereits über den *Canon* gegeben habe.

Zweiter Abschnitt

des ersten Capitels.

Von einigen besondern Arten der Nachahmung.

§. 16.

Aus den im 7ten §. vorläufig aufgestellten Beispielen über die daselbst zur Sprache gebrachten *Canons in der Vergrösserung* und *Verkleinerung*, der *Gegenbewegung* und der *krebsgängigen Bewegung*, ergibt sich, dass man in der Tonsetzkunst auch *Nachahmungen* in der *Vergrösserung* und *Verkleinerung*, in der *entgegengesetzten Bewegung* und *rückwärts zu lesenden Tonfolge*, gestattet [27]), und ich bemerke deshalb Folgendes:

Da ein zur Nachahmung bestimmter Mustersatz sich dem Gedächtniss leicht einprägen soll, so muss hierauf bei der Abfassung seiner *Tonfolge*, deren *metrischen* Einrichtung und *rhythmischen* Ordnung, und namentlich auf letztere beide, eine besondere Rücksicht genommen werden. —

Ist nun ein solcher Mustersatz *kurz* und *leicht fasslich*, so dass er überall mit einer besondern Auszeichnung auftreten kann, so kann er auch in der *Vergrösserung* erscheinen, ohne hierdurch unverständlich zu werden, z. B.

All° vivace.
Violini in unisono.
Viol. 2do
Viol. 1mo
Augmentatio.
u.s.w.
Vllo
Bassi

---

27) Vide §. 9. Schlussbemerkung.

Auch die ersten Takte des unter Abth. 12. §. 7. angeführten Doppel-Canons lassen sich noch in der daselbst notirten *Vergrösserung* leicht auffassen; allein im Verfolge dieses Canons muss das *Auge* dem *Ohre* zu Hülfe kommen, wenn letzteres die Vergrösserung wahrnehmen will. — Man untersuche nur ähnliche Sätze dieser Art, und das *Fiat applicatio* wird sich überall von selbst melden. —

Dagegen eignet sich ein etwas längerer und in langsamen Noten einhergehender Satz, gut zu einer *Nachahmung in der Verkleinerung*, indem hierdurch seine Auffassung nur noch erleichtert wird. —

Ein an und für sich schon lebhafter, und eher kurzer als langer Satz, könnte aber durch eine *Verkleinerung* als *Nachäffung* erscheinen, was man, namentlich bei einer ernsten Komposition, durchaus vermeiden müsste. —

§. 17.

Durch eine *Nachahmung in der Gegenbewegung* erscheint zwar die rhythmische und metrische Ordnung derselben nicht gestört; allein sie muss, wenn sie *fasslich* bleiben soll, *kurz* und *ausgezeichnet* seyn, z. B.



Eine Nachahmung in der *Gegenbewegung* kann nun *frei* oder *streng* seyn, und zugleich hierbei *periodisch* oder *canonisch*, welche letztere Bemerkung sich indessen wohl von selbst versteht; ebenso, dass man eine Nachahmung in der Vergrösserung und Verkleinerung zugleich auch noch der *Gegenbewegung* unterwerfen kann.

§. 18.

Bei der Nachahmung in der *freien Gegenbewegung*, hat man sich an die *Stufengrösse*, welche die Intervalle des *Muster-*

satzes enthalten, nicht zu binden; und in Folge der im 13ten §. gemachten Bemerkung auch nicht an die *Tongrösse* der Intervalle, wie dies aus den Beispielen des vorhergehenden §'s zu ersehen ist. — Die Nachahmung in der *freien Gegenbewegung* kann daher auch, nach Umständen, auf allen Stufen der Tonleiter eintreten, was ich auch bereits §. 7. Abth. 7. bemerkt habe. —

Allein bei der Nachahmung in der *strengen Gegenbewegung*, muss sowohl die *Tongrösse der Intervalle*, als auch ihre *Stufengrösse*, genau beibehalten werden. —

Durch diese Vorschrift erscheint indessen die Nachahmung in der *strengen* Gegenbewegung gar sehr beschränkt, wie sich dies sogleich zeigen wird. —

§. 19.

Wenn man bei Anwendung der Gegenbewegung [28]) die *genaue Stufengrösse* der Intervalle beobachten will, so muss man sich hierbei nach folgenden 2 Tabellen richten, z. B.

1.	*Durtonleiter.*	$\bar{c}$,	$\bar{d}$,	$\bar{e}$,	$\bar{f}$,	$\bar{g}$,	$\bar{a}$,	$\bar{h}$,	$\bar{\bar{c}}$.
		$\bar{\bar{e}}$,	$\bar{\bar{d}}$,	$\bar{\bar{c}}$,	$\bar{h}$,	$\bar{a}$,	$\bar{g}$,	$\bar{f}$,	$\bar{e}$.
2.	*Molltonleiter.*	a,	h,	$\bar{c}$,	$\bar{d}$,	$\bar{e}$,	$\bar{f}$,	$\bar{g}$,	$\bar{a}$.
		$\bar{g}$,	$\bar{f}$,	$\bar{e}$,	$\bar{d}$,	$\bar{c}$,	h,	a,	g.

oder in Zahlen dargestellt:

1.	*Durtonleiter.*	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8.
		10,	9,	8,	7,	6,	5,	4,	3.
2.	*Molltonleiter.*	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8.
		7,	6,	5,	4,	3,	2,	1,	7. [29])

---

28) Ich bemerke wiederholt: dass bei allen Nachahmungssätzen, von keiner *contrapunktischen* (harmonischen) Bewegung, in welcher 2 Stimmen *fortschreiten*, sondern nur von derjenigen *melodischen* Bewegung die Rede ist, in welcher die zweite Stimme den Gang der ersten Stimme wiederholt. —

29) Ich musste hier die Zahl 7 zum zweitenmale gebrauchen, da zur Bezeichnung der *Untersecunde* keine passende *eigene* Zahl genommen werden konnte. —

Wenn man nun *hiernach* einen Mustersatz der Dur- oder Molltonleiter [30]) in der Gegenbewegung nachahmt, so kann es nicht fehlen, dass die Tongrösse der Intervalle *unverändert* bleibt, z. B.



Damit aber durch eine solche Nachahmung in der *strengen* Gegenbewegung, das Gefühl der durch die *Tonfolge des Mustersatzes zu charakterisirenden Tonart* nicht gänzlich *verwischt* werde, so merke man sich: dass man in der *Durtonart* mit der Terz oder Prime (Decime oder Octave) anfangen und schliessen muss, da beide Intervalle einander *antworten;* daher denn, aus diesem Grunde, der Satz *a. 2.* dem Satze *a. 1.* vorzuziehen ist. — Und da zwischen beiden Intervallen, nämlich der 1me und 3tie, oder 10me und 8ve *derselbe Ton* als *Zwischenton* erscheint, z. B. c, d, e und e, d, c, so kann man diesen auch im Auftakte gebrauchen, und also der 1me oder 3tie (oder deren Octaven) *vorher* gehen lassen, z. B.



Wenn aber die *Prime* oder die *Terz,* oder eine der Octaven dieser beiden Intervalle, im *Auftakte* stehen, so kann zwar ein jedes der übrigen Intervalle im *Niederschlage* folgen; da jedoch auch hierbei stets die oben ausgesprochene Bemerkung, wegen nicht

---

30) Da in manchen Fällen die Molltonleiter eine von der Durtonleiter ganz verschiedenartige Behandlung erfordert, so werde ich mich hierüber im nachfolgenden §. insbesondere aussprechen. —

zu verwischendem *Gefühle* der *Tonleiter*, im Auge behalten werden muss, so befolge man die Regel:

von der *Prime* keinen grössern Sprung als zur Unterquarte, und von der *Terz* keinen grössern als den Quartensprung zur Obersexte zu machen, z. B.

§. 20.

In der *Molltonart* lässt sich indessen die *strenge* Gegenbewegung nicht anwenden, was sich auch schon aus dem Umstande ergibt: dass hierbei die Prime durch die Septime beantwortet und hierdurch das Gefühl der herrschenden Tonart ganz verwischt wird. Als desfallsigen Beleg kann man die 2 Beispiele des vorhergehenden §'s, b. 1 und 2 betrachten, woselbst durch die Nachahmung in der *strengen* Gegenbewegung das Gefühl der Tonart C dur, statt der Tonart A moll erweckt wird. —

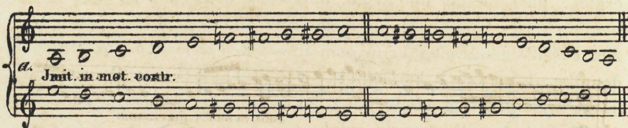
Da nun eine Nachahmung in der *strengen* Gegenbewegung nur bei einem in *Einer* Notenzeile (Stimmzeile) zu notirenden Canon als *nothwendig* erscheinen kann, so thut man wohl daran: sich in einem solchen Falle auf die Anwendung der *Durtonart* zu beschränken, und hier die *Molltonart* ganz unberührt zu lassen. —

Bei einer Nachahmung in der *freien* Gegenbewegung, kann man aber die *Molltonart* ganz gut anwenden; man muss jedoch die Nachahmung so abfassen: dass die *aufwärtsgehende Molltonleiter,* durch

die *abwärtsgehende Octave* (Tonleiter) *der Quinte*, und die *abwärtsgehende Molltonleiter*, durch die *aufwärtsgehende Octave* (Tonleiter) *der Quinte* beantwortet werde, wobei aber letztere die *grosse* Sexte und Septime der Molltonleiter (also hier eine grosse Secunde und grosse Terz) erhalten muss. Hierdurch kann denn nicht allein die Harmonie des Dreiklanges der Prime *unverändert* bleiben, sondern es können zugleich auch noch die 4 letzten Stufen der *aufwärtsgehenden*, und die 4 ersten Stufen der *abwärtsgehenden Molltonleiter*, in der *strengen* Gegenbewegung nachgeahmt werden, z. B.



Für den Fall, dass man bei'm *Mustersatze* von der Quinte zur Octave *aufwärts*- oder von der Octave zur Quinte *abwärtsgehend*, eine *chromatische Tonfolge der kleinen und grossen Sexte und Septime* anwenden will, findet dasselbe, begreiflicher Weise, auch bei der *Nachahmung* Statt; so wie denn überhaupt die Intervalle des *Mustersatzes* und diejenigen der *Nachahmung* überall auf nachstehend notirte Weise einander antworten sollen, z. B.



Nachstehende, hiernach abgefasste Sätze der Molltonart, werden dies noch deutlicher machen, z. B.

a. Jmit. in mot. contr.

b.

c.

Moderato

d.

§. 21.

Eine Nachahmung in der sogenannten *krebsgängigen Bewegung*, muss die Noten des Mustersatzes *rückwärts* von der letzten zur ersten gehend enthalten. — Soll nun eine *solche* Nachahmung auch *erkannt* werden können, so muss die Abfassung des Mustersatzes von der Beschaffenheit seyn, dass der ganze Satz nur 4 Takte enthalte, von welchen der erste und letzte, und wiederum der zweite und dritte Takt, von einer *entgegengesetzten* metrischen Einrichtung sind, und dass diese 4 Takte *rückwärts-* wie *vorwärtsgehend* gelesen, in einem *melodischen Zusammenhange* stehen, z. B.

a. Jmit. in mot. cancrizans.



Sätze dieser Art, können jedoch nur einen sehr beschränkten melodischen Werth besitzen, und da sie jedenfalls nur als ein Spiel des musikalischen Witzes zu betrachten sind, so unterlasse man es auch, solche Notenspielerei bei *wirklich* ernsthaften Tonsätzen anzubringen. [31]) —

Ein Mehreres über diese Schreibart habe ich bereits in der Lehre des Contrapunktes (§. 104 und 105) angeführt, so wie ich denn im 4ten Abschnitte des 5ten Capitels nochmals hierauf zurückkommen werde. —

§. 22.

Noch will ich der *Anwendung der Pausen* bei der Nachahmung, und zugleich einiger dadurch veranlassten mehr lächerlichen als ernsthaften Setzarten Erwähnung thun. —

Wenn man einen Mustersatz so abfasst, dass sowohl bei ihm, als bei seiner Nachahmung, der *ersten Note* noch eine kurze Pause vorhergeht, so kann ein *solches* Verfahren nur zur besseren Heraushebung der Nachahmung beitragen, und zwar namentlich in dem Falle, wo die Nachahmung ausserdem gleichzeitig mit der Schlussnote des Mustersatzes eintreten würde, z. B.



31) Dass es aber auch viele ernsthaft seyn sollende Kompositionen gibt, bei welchen man kaum *ernsthaft* bleiben kann, dazu finden sich leider Belege genug, wie ich dies an einem andern Orte nachweisen werde. —

Allein, dass man Nachahmungen anbringt, bei welchen jeder Note zugleich eine Pause vorangeht, kann nur zu tadeln seyn, und jeden Falles würde für eine *solche* Nachahmung der Beiname einer *hinkenden* passender erscheinen, als derjenige einer *unterbrochenen*, unter welchem letzteren Namen man sie in manchen Lehrbüchern angeführt findet. —

Von nachstehenden Sätzen dieser Art, möchte daher wohl nur der erste derselben den Namen einer *unterbrochenen Nachahmung* verdienen, die meisten der übrigen aber nur als *hinkende Nachahmungen* zu benennen seyn, ohne dass man diese *Vergleichung* selbst *ebenmässig* benennen dürfe, z. B.

a. Jmit. b. Jmit.

c. Jmit. d. mot. contr.

e. mot. contr.

f. mot. contr.

g. mot. contr.

Von vorstehenden Nachahmungen ist also, wie gesagt, nur die *erste* derselben, welche durch die überall vorgeschobene 1/4 Pause zugleich als eine *Nachahmung im vergrösserten Rhythmus* erscheint, *gut* zu nennen; und nächst dieser allenfalls noch die Nachahmung bei *d*, des fast durchgängig guten harmonischen Verhältnisses wegen, in welchem beide Stimmen zu einander stehen. —

Wie nothwendig aber die Anwendung der Pausen bei der Verfertigung mancher *Canons* werden kann, wird sich im Verfolge ergeben. —

Dritter Abschnitt

des ersten Capitels.

Ueber die contrapunktische Behandlung der Nachahmung.

§. 23.

Wenn die *Stimmführung des Mustersatzes* bei'm Eintritt der Nachahmung noch *fortgesetzt* wird, so erscheint solche zugleich als *contrapunktische Begleitung* der letztern, und erheischt desfalls folgende Berücksichtigungen:

1) Dass sie nicht allein den *melodischen* Erfordernissen als *Fortsetzung*, oder vielmehr als *Anhang des Mustersatzes* entspreche; sondern auch

2) dass dieser letztere Satz, nämlich die Fortsetzung oder der Anhang des Mustersatzes, streng nach den Vorschriften des zweistimmigen Contrapunktes abgefasst erscheine.

In *ersterer* Beziehung muss ich mich gegenwärtig noch darauf beschränken: meinen Lesern dasjenige in's Gedächtniss zurückzurufen, was ich §. 13. der 1ten Abth. (Lehre des Contrapunktes) vorläufig über *Melodie* gesagt habe.

In der *zweiten* Beziehung aber will ich noch nachträglich zu den bereits aufgestellten Regeln des zweistimmigen Contrapunktes bemerken: dass namentlich *das erste harmonische Verhältniss*, welches durch den Eintritt der Nachahmung entsteht, keine *reine Quarte*, *grosse Septime* und *kleine Secunde* bilde, da diese 3 Intervalle zu *leer* und *unfasslich (harmonisch unbestimmt)* klingen, wie solches der Leser aus nachstehenden, desfalls mit den erforderlichen Ueberschriften versehenen Beispielen ersehen wird.



d. non bene, non male. Jmit. NB. NB. e. non bene NB. Jmit.

f. non bene NB. Jmit. g. male. NB. Jmit. h. male. NB. Jmit.

a. 1. bene Jmit. a. 2. minus bene. NB. b. 1. bene.

b. 2. minus bene. NB. c. bene d. bene

e. 1. non bene. NB. e. 2. bene.

e. 3. bene. f. bene.

g. bene.

§. 24.

Nächstdem hat man bei der Stimmführung des Contrapunktes noch darauf zu sehen: dass ihr Gang von demjenigen der Nachahmung möglichst verschieden sey, und dass man einer unvermeidlichen ***Folge von Terzen oder Sexten,*** eine ***metrisch*** verschiedene Abfassung zu geben suchen muss, z. B.

a. non bene Jmit.

b. bene Jmit.

§. 25.

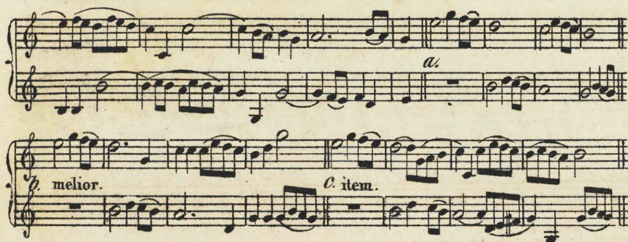
Namentlich wird bei ***Progressionsfiguren*** eine metrische Veränderung derselben nothwendig, da nur hierdurch deren ***Einförmigkeit*** einigermassen gehoben werden kann, z. B.

a.

b. melior.

c. item.

a. b. melior.



Vierter Abschnitt

des ersten Capitels.

Ueber die harmonische Grundlage der Nachahmung.

§. 26.

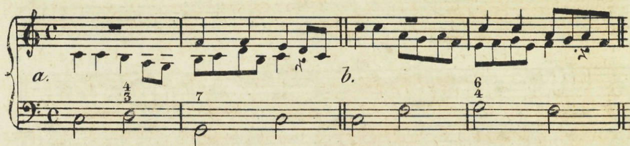
Die Harmonie, welche der *Nachahmung* zum Grunde liegen soll, muss mit der Harmonie des *Mustersatzes* in einer guten Verbindung stehen.

Enthält der Mustersatz nur *Einen* Accord, so bedarf, begreiflicher Weise, die Nachahmung auch nur Eines Accordes, welcher dann, wie bemerkt, mit dem Accorde des Mustersatzes in einer guten Verbindung zu stehen hat, z. B.



Besteht aber die harmonische Grundlage des Mustersatzes aus *zwei* Accorden, so muss dies auch bei der Nachahmung mit solchen zwei Accorden der Fall seyn, welche sich an diejenigen des Muster-

satzes anschliessen und mit ihnen einen rhythmischen *Einschnitt* [32]) bilden, z. B.



Und ist der Mustersatz von so grosser Ausdehnung, dass ihm noch mehr als zwei Accordfolgen zum Grunde liegen, so muss die Nachahmung nicht allein dieselbe Anzahl Accorde enthalten, sondern es muss auch hier zwischen den Accordfolgen der Nachahmung und denjenigen des Mustersatzes dieselbe harmonische und rhythmische Beziehung Statt finden, wie dies in den vorhergehenden Beispielen der Fall war, z. B.





§. 27.

Was nun diese erwähnte Aufeinanderfolge von zwei oder mehr Accorden betrifft, welche man als die harmonische Grundlage eines Mustersatzes und seiner Nachahmung zu betrachten hat, so bemerke ich deshalb Folgendes:

1) Eine jede Nachahmung besteht bekanntlich in einer solchen

---

32) Unter einem rhythmischen Einschnitt, versteht man in der Tonsetzkunst eine solche *fühlbare Verbindung* einer kleinen Anzahl von Takten, wodurch sich *diese Taktverbindung* von einer *andern* unterscheidet. —

Wiederholung einer musikalischen Figur [33], dass diese *nicht in derselben Stimme*, sondern in einer *andern, der ersten unmittelbar nachfolgenden Stimme* Statt findet, und dabei, ihrer erforderlichen Fasslichkeit wegen, nicht mehr als *Einen* Takt einnimmt. —

Eine solche Figur würde also im 2/4 Takte die Dauer von 2, im 3/4 Takte die Dauer von 3, und im 4/4 Takte die Dauer von 4 Taktzeiten einnehmen; und ebenso der Basston desjenigen Accordes, welcher dem Mustersatze und seiner Nachahmung zum Grunde liegt; gleichviel ob die 2, 3 und 4 Zeitnoten dieses Basstones in einer 2-, 3- oder 4fachen Zeitnote *vereinigt*, oder als *einzelne Zeitnoten* erscheinen, z. B.

2) Eine solche musikalische Figur kann sich nun entweder auf ein *einzelnes* Intervall des ihr zum Grunde liegenden Accordes beschränken, oder sie kann sich über mehrere Intervalle desselben verbreiten, und zugleich mehr oder weniger *durchgehende Noten* enthalten, z. B.

---

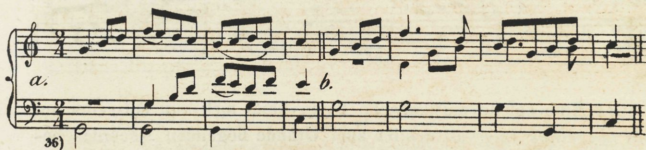
33) Ich bemerke hier nachträglich, dass unter einer *musikalischen Figur* eine solche *Tonfolge von 1/2 oder 1/4 Zeitnoten* zu verstehen ist, welche in einem für sich abgeschlossenen *melodischen* oder auch *blos metrischen Zusammenhange* stehen, welcher Zusammenhang, um mich eines Gleichnisses zu bedienen, eben so leicht zu erkennen seyn muss, wie der *Umriss einer körperlichen Figur*. —



3) Da nun *bei der Aufeinanderfolge zweier Accorde*, der *zweite Accord* entweder eine blose *Wiederholung des ersten Accordes*, oder zugleich eine *Versetzung* desselben um eine Secunde, Terz oder Quarte höher oder tiefer seyn kann, und da ferner statt eines Dreiklanges ein Septimenaccord, oder umgekehrt, oder auch diese oder jene *Verwechslung* statt des betreffenden Dreiklanges oder Septimenaccordes, genommen werden kann, so entspringen hieraus folgende bei Abfassung einer Nachahmung zn beobachtende Regeln:

a. Bei der Wiederholung desselben Accordes oder derselben Harmonie. [34] —

Hier können alle Figuren, welche als gebrochene Harmonien eines frei eintretenden Accordes erscheinen, einander antworten [35]), z. B. im 2/4-, 3/4 und 4/4 Takte.



34) Ich habe schon gesagt, dass hierbei der Septimenaccord *derselben Stufe* statt des Dreiklanges, oder dass statt des einen oder des andern dieser zwei Accorde, diese oder jene ihrer Verwechslungen genommen werden kann, was alles in der Hauptsache, wenn nämlich derselbe *Grundton* überall fühlbar bleibt, nichts ändert. —

35) Die Tonfolge der Nachahmung gleichsam als *Antwort* auf diejenige des Mustersatzes betrachtet. —

36) Der hier und in den nachfolgenden ähnlichen Beispielen dieses Abschnittes beigefügte *Bass*, soll nur zur leichtern Erkennung der betreffenden Harmonie dienen, obgleich derselbe in den meisten Fällen auch als *dritte Stimme* betrachtet werden kann.—

Anmerkung. Dass bei mehrern der vorstehenden Beispiele, mitunter auch der 2te Takt des Mustersatzes nachgeahmt erscheint, ändert in der Hauptsache nichts, wenn nur dieser 2te Takt eine *neue* Figur enthält, nicht aber als eine nothwendige *Fortsetzung* der zuerst eingetretenen Figur erscheint, welche in diesem Falle zwei Takte zu ihrem verständlichen Vortrage erfordern, dies aber nur zu tadeln seyn würde.—

b. Wenn der *zweite* Accord oder die zweite Harmonie zugleich um eine Secunde, Terz oder Quarte, höher oder tiefer versetzt werden soll, so muss der Gang des *Mustersatzes* so geführt werden, dass derselbe den Eintritt der nunmehr in der *Tonhöhe ihres Grundtons* ganz verschiedenen *Nachahmung* zwanglos gestattet. —

Folgende Beispiele, welche aber sowohl ihrer *harmonischen* als *contrapunktischen* Beschaffenheit nach, *nur zweistimmig*, also ohne den dabei befindlichen *Grundbass* zu betrachten sind, werden dies hoffentlich noch deutlicher darstellen.



Hier erscheint die erste Figur des obigen Beispiels im 4/4 Takte auf der Harmonie der Ober- und Untersecunde nachgeahmt, und zwar als Dreiklang, Sexten- und Quartsextenaccord, und man kann aus der Stimmführung der zuerst eintretenden Stimme entnehmen, wie diese bei der verschiedenartig eintretenden Nachahmung geändert werden musste, ohne gerade diese Sätze als *Muster* empfehlen zu wollen. —

§. 28.

Eine theilweise weitere Anwendung dieser Nachahmungsfiguren, bei der oben erwähnten Versetzung der sie begründenden Harmonie um eine Terz höher und tiefer, und um eine Quarte höher und tiefer, findet sich in nachstehenden Beispielen, wonach der Lernende nun seine eignen Uebungen dieser Art ordnen, und zu deren dereinstigen Anwendung in der Komposition geschickt machen kann.





§. 29.

Die hier aufgestellten Nachahmungen können zum Theil auch in der *Gegenbewegung* eintreten, was in der dabei zum Grunde liegenden Harmonie, begreiflicher Weise, keinen Unterschied macht, und nur hier und da eine Abänderung in der *Fortführung der Stimme des Mustersatzes* erfordert; z. B. einige derselben:



§. 30.

Aus den verschiedenen Beispielen des gegenwärtigen Capitels, welche man aber nur als *Skizzen* und nicht als eigentliche Kompositionssätze betrachten darf, wird der Leser zur Genüge ersehen können:

1) dass man alle modulatorisch richtige Accordfolgen zur Anwendung einer Nachahmung benutzen kann;

2) dass in *melodischer* Beziehung, nur die *Secundenfolgen des Mustersatzes* 37) auch bei der *Nachahmung* als solche vorkommen müssen; bei allen andern Intervallen aber hauptsächlich nur deren *metrische Ordnungsfolge* beizubehalten ist. —

Hiernach wolle nun der Lernende seine eignen Uebungen vornehmen, und von den §. 131 und 132 der *Harmonielehre* aufgestellten verschiedenen Accordfolgen, bei welchen man auch noch die Dissonanz des Septimenaccordes, so wie sämmtliche retardirten und durchgehenden Intervalle, an den hierzu geeigneten Stellen, anzubringen versuchen kann, die passendsten auswählen. —

Man unterlasse aber hierbei: eine und dieselbe Figur *mehrmals* zu wiederholen, wie z. B. in nachstehendem Satze, welchen ich aus *Koch's mus. Lexicon p. 1031* entlehne:



Und noch behutsamer verfahre man bei *Gesangkompositionen*, da sich hier zugleich mit den *Noten* deren *Texteswortе* wiederholen, z. B.

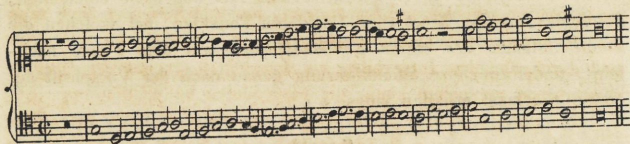
O o 38) pia, o o Clemens, o dul = = cis
v. Pergolese G. 1701. + 1739.
O. o Clemens, o o pia, o dul = = cis, O o
O o pia, o o Clemens Vir = = = go Ma=ri = = a.
Clemens, o o dulcis, Vir = = = go Ma=ri = = = a.

---

37) In wiefern hierbei der *Auftakt* eine Ausnahme gestattet, habe ich bereits §. 13. bemerkt. —

38) Das hier so oft wiederholte O! in *Pergolesi's Stabat mater* erinnert an die bekannte Anecdote von *James Thomson*, G. 1700, † 1748, welcher in seiner *Sophonisbe* durch die Wiederholung: *O Sophonisbe o! O Sophonisbe o!* einen Zuhörer zu der lauten Aeusserung: *O James Thomson o! O James Thomson o!* und hierdurch das ganze Publikum zum Lachen brachte. —

Zum Beschlusse gegenwärtigen Capitels, will ich meinen Lesern noch nachstehenden 2stimmigen Tonsatz von *Franchinus Gafor* (G. 1451, † 1522), aus dessen *Practica musicae* vom Jahr 1496, als Beispiel einer für die damaligen Zeiten recht guten Nachahmung mittheilen.



Zweites Capitel.

Ueber die Anwendung des 2stimmigen Satzes bei'm Canon.

Erster Abschnitt.

Nachträgliche allgemeine Bemerkungen über den Canon, und insbesondere über dessen 2stimmige Einrichtung.

§. 31.

Wenn man auch die *Nachahmung*, in Folge der §. 13. angeführten Bemerkungen und aufgestellten Beispiele, in die *freie* und *strenge* eintheilen kann; so kann man *hiernach* doch nicht einen *freien und strengen Canon* annehmen wollen; da diejenige Nachahmung, welche beim Canon Statt findet, keine *freie* seyn kann, sondern jederzeit eine *strenge Nachahmung* [39]) seyn muss.

Die Ansicht derjenigen Musiker, welche nach *Marpurgs Abh. v. d. Fuge, 2r Th. pag. 61,* die Canons in *eigentliche* und *un-*

39) Dass aber auch bei dieser *strengen* Nachahmung, die *Stufengrösse* der Intervalle mitunter eine *verschiedene* seyn kann, hängt, wie schon bemerkt, theils von der *Abfassung des Mustersatzes*, theils von der *Tonhöhe derjenigen Stufe der Tonleiter* ab, auf welcher die Nachahmung *eintritt.*

Nur *chromatische* Tonführungen, wie ebenfalls bereits bemerkt, müssen auch in Ansehung der *Stufengrösse* der betreffenden Intervalle, zwischen beiden Stimmen auf das genauste übereinstimmen.

eigentliche [40]), oder *freie* und *gebundene* [41]) eintheilen, ist daher unrichtig, und bedarf keiner weitern Erörterung. —

Wohl aber könnte man in so weit einen Unterschied zwischen einem *freien* und *strengen* Canon gestatten, als man durch *ersteres* Wort jeden *contrapunktischen* Tonsatz bezeichnen könnte, dessen Stimmen nach der §. 1. beschriebenen Art abgefasst erscheinen; durch das *zweite* Wort aber diejenigen Tonsätze, bei welchen die *zweite* Stimme der ersten gewissermassen auf dem Fusse nachfolgt, und ihre ganze Stimmführung genau nach der Vorschrift der ersten abgefasst erhalten muss. —

§. 32.

Ein Canon im Einklange, wenn derselbe von der Art des §. 1. angeführten 2- 3 und 4stimmigen Beispiels ist, gestattet allerdings die *Freiheit*, dass man eine jede Melodie hierzu benutzen kann; vorausgesetzt, dass man eine hinlängliche Uebung im Contrapunkte besitzt, um die Stimmführung der daran Theil nehmenden Partieen, nach der §. 1. bemerkten Art, mit der erforderlichen Gewandtheit abfassen zu können. —

Ein solcher *freier* Canon gewährt aber, von derjenigen Stelle an, woselbst die betreffenden 2, 3 oder 4 Stimmen *vereinigt* erscheinen, keine weitere *Abwechslung*, da sich sein einmal *vereinigter* 2- 3- oder 4stimmiger Satz, stets nur als *dieselbe harmonische Tonverbindung* wiederholet; und dieser nur *Langeweile* erzeugende Umstand, kann selbst durch den verschiedenartigen *Toncharakter* der am Vortrage eines solchen Canons Theil nehmenden *Stimmen*, nicht ganz gehoben werden. —

Um nun diesem Mangel an Unterhaltung einigermassen abzuhelfen, schlage ich vor: einen solchen Canon, z. B. den 4stimmigen Canon des 1ten §'s, in der Art zum *Vortrage* zu notiren, dass er zuerst als *2stimmiger*, dann als *3stimmiger*, und zuletzt als ein *abwechselnd 3- und 4stimmiger Tonsatz* erscheine, z. B.

---

40) Uneigentliche *Nachahmungen* gibt es allerdings, und man trifft sie leider nur zu häufig an; sie beweisen aber nichts weiter, als dass ihre Verfasser keine richtige Ansicht vom Contrapunkte und der ganzen contrapunktischen Schreibart haben.—

41) *Frei* und *gebunden*, oder der sogenannte *freie und gebundene Styl*, darf aber nicht auf den *freien* oder *gebundenen Eintritt mancher Dissonanzen*, sondern *ersteres* Wort nur auf eine *erlaubte Willkühr*, und *letzteres* auf einen sich *freiwillig auferlegten Zwang*, beides auf die *Anwendung* der überhaupt für die schönen Künste und Wissenschaften *angenommenen* Regeln, bezogen werden. —

Hier bilden die 1te und 2te Stimme, indem beide die melodische Verbindung sämmtlicher 4 Stimmen durchlaufen, einen 2stimmigen Canon; die 3te Stimme, welche bei'm Schlusse der ersten statt dieser eintritt, erhält ihre beiden ersten Takte durch die nun ebenfalls schliessende zweite Stimme begleitet, die beiden folgenden Takte aber durch die wiederum eintretende erste Stimme, nachdem diese 2 Takte lang paussirt hat. — Bis hierher erscheint also dieser Tonsatz nur *2stimmig.* Durch die nunmehr aber, nach gleichmässig zurückgelegten 2 Takte Pausen, wieder eintretende 2te Stimme,

wird dieser Tonsatz *3stimmig;* und zwar 4 Takte lang zwischen der 1ten, 2ten und 3ten Stimme, 2 Takte lang zwischen der 1ten, 2ten und 4ten Stimme (welche hier statt der abgehenden 3ten Stimme eintritt), ferner 2 Takte lang zwischen der 2ten, 3ten und 4ten, und endlich 2 Takte lang zwischen der 1ten, 3ten und 4ten Stimme durchgeführt, worauf endlich, durch den abermaligen Wiedereintritt der 2ten Stimme der Tonsatz *4stimmig* wird, und von hier an abwechselnd 3- und 4stimmig erscheint. —

Durch dieses Verfahren erhält man nicht allein die 4 verschiedenen zweistimmigen Sätze der Rhythmen 1, 2; 2, 3; 3, 4 und 4, 1 (die Verbindung der Rhythmen 1, 3 und 2, 4 kann hier nicht Statt finden, da diese Rhythmen nicht *neben einander* liegen), sondern auch folgende 3stimmige Verbindungen dieser 4 Rhythmen, nämlich 1, 2, 3; 2, 3, 4; 1, 2, 4 und 1, 3, 4; z. B.



Und da auf diese Weise, die *4stimmige Verbindung* immer erst nach Ablauf der 4 verschiedenen 3stimmigen Verbindungen eintritt, so gewährt ein solches Verfahren allerdings eine grössere Mannigfaltigkeit als das *gewöhnliche,* nach welchem die 4 Stimmen, wenn sie einmal *zusammengetreten* sind, auch *stets beisammen bleiben.* —

Eine *neue Harmoniefolge* kann indessen auch hierdurch nicht erzeugt werden; und da, der die tiefsten Töne enthaltende Rhythmus No. 3, bei den 4 verschiedenen 3stimmigen Zusammensetzungen, *dreimal* vorkommt, so kann auch nur die Verbindung der Rhythmen 1, 2 und 4 als eine etwas *veränderte Accordfolge* betrachtet werden. —

§. 33.

Ein 2stimmiger *freier* Canon, also ein solcher 2stimmiger Canon im Einklange, dessen Hauptstimme anfänglich allein, und dann erst in Begleitung ihres Contrapunktes erscheint, ist gar leicht zu verfertigen, und erfordert nur die Rücksicht: dass sich die Stimmführung des *Contrapunktes* an diejenige der *Hauptstimme* als *fortgesetzte Melodie* anschliesse, z. B.



Dass aber ein solcher Satz gar bald *ermüden* muss, indem man stets *dieselbe* zweistimmige Zusammenstimmung höret, geht schon aus der im vorhergehenden §. gemachten Bemerkung hervor. —

Da indessen die hierdurch veranlasste *Langeweile* in dem Grade abnimmt, wie ein solcher Satz an Grösse (grösserer Anlage des Subjectes) zunimmt, sich hierbei jedoch mit der *Notirung* eines *zweistimmigen* Canons, begreiflicher Weise, kein gleiches Verfahren in Anwendung bringen lässt, wie ich ein solches bei dem 4stimmigen Canon des vorhergehenden §'s in Vorschlag gebracht habe, so werde ich weiter unten einen andern und hoffentlich nicht weniger passenden Vorschlag hierzu machen. —

§. 34.

Ein 2stimmiger *strenger* Canon, also ein solcher, dessen zweite Stimme der ersten *vor* dem beendigten Vortrage des Subjectes, auf der Prime oder der Octave, oder der Ober- und Untersecunde, der Ober- und Unterterz, und der Ober- und Unterquarte der Tonleiter nachfolget, und dabei dieselbe Intervallenfortschreitung beobachtet, kann auf eine der beiden nachfolgenden Arten abgefasst werden, nämlich:

1) dass man den zu entwerfenden Gang der zuerst eintretenden Stimme, Takt um Takt, in die zweite Stimme überträgt; oder

2) dass man ihn auf die zulässige Terzen- und Sextenbegleitung der verschiedenen tonleitermässigen Intervallenfolgen gründet; wie man letzteres zum Theil schon aus nachstehenden auf- und abwärtsgehenden Secundenfolgen der Tonleiter von C dur entnehmen kann, z. B.



Wenn man nun eine solche begleitende Terz oder Sexte, nicht sogleich bei der *ersten*, sondern erst bei der 2ten, 3ten und 4ten Note der Melodie eintreten lässt, so bildet sich hierdurch eine Nachahmung, welche nach derjenigen Stufe benannt wird, auf welcher die Folgestimme eintritt, z. B.



und man hat hierbei nur darauf zu sehen: dass sich bei'm Wiederanfange einer solchen Tonfolge, die Schlussnoten der *Folgestimme* mit den Anfangsnoten der *wiederanfangenden Stimme* harmonisch vereinigen; es mag nun der Wiederanfang auf *derselben* oder auf einer *andern Stufe* der Tonleiter eintreten, wie dies aus nachstehenden verschiedenen Sätzen zu ersehen ist, z. B.

im Einklange. — 1te Transposition. — 2te Transp.
a. — u.s.w.

in der Octave. — u.s.w. — im Einklange. — u.s.w.
b. — 1te Transp. — c. — 1te Transp.

in der Octave. — 1te Transp. — in der Obersecunde. — u.s.w.
d. — u.s.w. — e. — 1te Transp.

in der Untersecunde. — 1te Transp. — in der Unterterz.
f. — u.s.w. — g.

1te Transp. i. d. Oberterz. u.s.w. h. 1te Transp. u.s.w.

i. d. Unterquarte. 1te Trans. i. d. Oberquarte. i. u.s.w. k. 1te Transp. u.s.w.

Ausser diesen auf- und abwärtsgehenden Secundenfolgen, lassen sich nun auch alle übrigen Intervallenfortschreitungen auf eine ähnliche Weise behandeln, wobei man zugleich noch, wenn man sie mit den *Secundenfolgen* in Verbindung bringt, die unterhaltendere Begleitung in *abwechselnden* Terzen und Sexten anbringen kann, was, begreiflicher Weise, bei blos auf- und abwärtsgehenden *Secundenfolgen* gar nicht möglich ist, z. B.

a. eine Folge von *fallenden Secunden* und *steigenden Terzen,*

im Einklange. a. 1. i. d. Unterterz. a. 2.

b. eine Folge von *steigenden Secunden* und *fallenden Terzen,*

i. d. Unterquinte. b. 1. i. d. Oberterz. b. 2.

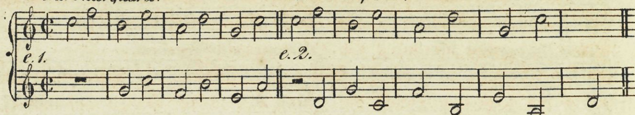
c. eine Folge von *steigenden Terzen* und *fallenden Secunden,*

im Einklange. c. 1. i. d. Unterquarte. c. 2.

d. eine Folge von *fallenden Terzen* und *steigenden Secunden,*

i. d. Unteroctave. d. 1. i. d. Unterquinte. d. 2.

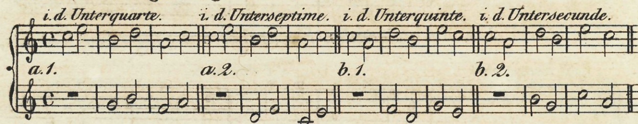
e. eine Folge von *steigenden Quarten* 42) und *fallenden Quinten*,



f. eine Folge von *fallenden Quinten* und *steigenden Quarten*,



Eine Folge von *steigenden Terzen* und *fallenden Quarten*, oder von *fallenden Terzen* und *steigenden Quarten*, lässt sich zwar auch, ganz begreiflicher Weise, entweder mit *Terzen* oder *Sexten* begleiten; da diese Begleitung aber *unausgesetzt* in Terzen oder Sexten gehen muss, nicht aber eine *abwechselnde* Terzen- und Sextenbegleitung seyn kann, so kann auch hierauf kein Canon von nur halbwegs einigem Interesse gebaut werden, z. B.



Wenn man aber bei einer solchen Folge, die Octave statt der Sexte nimmt, so erhält man eine *abwechselnde Terzen- und Octavenbegleitung*, z. B.



und hierdurch zugleich eine interessantere harmonische Grundlage zu einer canonischen Nachahmung.

---

42) In Betreff der *übermässigen Quarte* bemerke man sich: dass man solche überall da zu vermeiden hat, wo man statt ihrer die *reine Quarte* erwartet haben würde. —

§. 35.

Diese Intervallenfortschreitungen kann man nun zur Bildung verschiedener melodischer oder auch blos metrischer Figuren benutzen [43], und hierdurch die Stimmführung der daran Theil nehmenden Stimmen so ordnen, dass man sie schon als kleine Canons betrachten kann; obgleich sie, blos auf diese Weise behandelt, noch wenig Interesse darbieten, z. B.

Canon im Einklange. *1te Transposit.* *i. d. Obersecunde.*

a. u.s.w. *b.*

i. d. Oberterz.

1te Transp. u.s.w. *c.*

i. d. Unterquarte.

1te Transp. u.s.w. *d.*

i. d. Oberquarte.

u.s.w. *e.* u.s.w.

im Einklange. *i. d. Unterterz.*

a. 1. u.s.w. *a. 2.* u.s.w.

---

43) In Betreff der bei einer solchen Figur vorkommenden *übermässigen Quarte*, beziehe ich mich auf meine desfallsige Bemerkung im vorhergehenden §.

i. d. Unterquinte. . i. d. Oberterz.

b. 1. u. s. w. b. 2. u. s. w.

im Einklange. i. d. Unterquarte.

c. 1. u. s. w. c. 2. u. s. w.

i. d. Unteroctave. i. d. Unterquinte

d. 1. u. s. w. d. 2. u. s. w.

i. d. Unterquarte. i. d. Unterseptime.

e. 1. u. s. w. e. 2. u. s. w.

i. d. Obersecunde. i. d. Obersexte.

f. 1. u. s. w. f. 2. u. s. w.

i. d. Untersexte. i. d. Unterquinte.

a. u. s. w. b. u. s. w.

§. 36.

Auch lassen sich aus *diesen* Intervallenfortschreitungen wieder verschiedene *andere* Progressionen bilden, und zu canonischen Nachahmungen benutzen, z. B.

a. *im Einklange.* *1te Transp.* *2te Transp.* u.s.w.

b. *i. d. Oberquinte.* *1te Transp.* u.s.w.

c. *i. d. Unteroctave.* *1te Transp.* *2te Transp.* u.s.w.

d. *i. d. Oberquarte.* *1te Transp.* u.s.w.

Ferner nachstehende Progressionen, z. B.

a. *i. d. Oberquinte.* *1te Transp.* u.s.w.

b. *i. d. Obersecunde.* u.s.w. c. *i. d. Unterterz.* u.s.w.

d. *i. d. Unteroctave.* u.s.w. e. *i. d. Oberquarte.* u.s.w.

f. *i. d. Unternone.* u.s.w.

in der Unterseptime. *in der Unterseptime.*

u.s.w. *h.* u.s.w.

in der Unteroctav *in der Untersept.* 44)

i. 1. u.s.w. *i. 2.* u.s.w.

Auch kann man bei einer Folge von abwärtsgehenden Terzen und Sexten, im *ersteren* Falle die *untere* Stimme und im *zweiten* Falle die *obere* Stimme der Retardation unterwerfen, und dadurch eine canonische Nachahmung in der Unterterz und Obersexte anbringen, z. B.

Canon in der Unterterz.

a.

i. d. Oberterz.

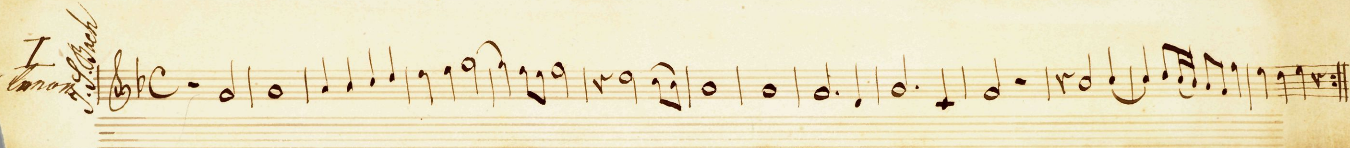
b.

Oder man kann diese Retardation auch um einen Takt später, und dadurch die canonische Nachahmung auf der Unterquarte und Oberquinte eintreten lassen, z. B.

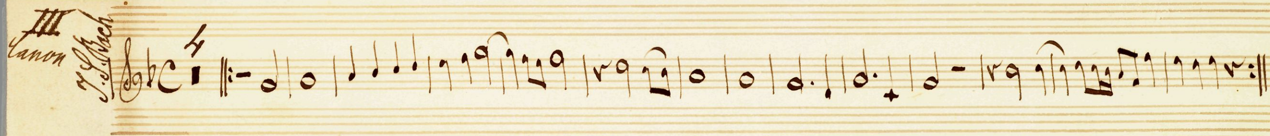
a.

b. *NB.*

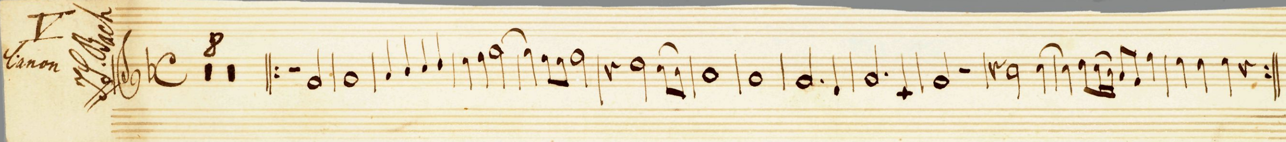
44) Diese beiden letzteren Sätze enthalten eigentlich *keine* Progression, sind aber, wenn man sie passend verziert, geradezu als Canons zu behandeln. —

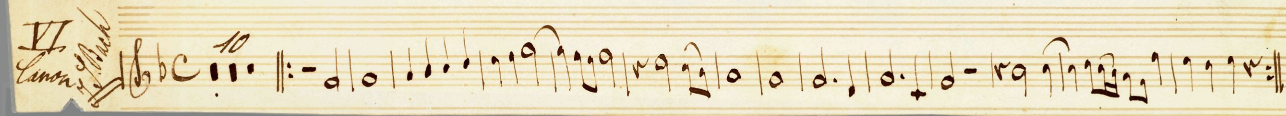

I
Canon
J. S. Bach

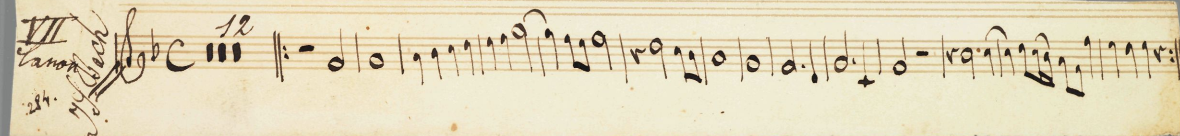

II
Canon
J. S. Bach
2


III
Canon
J. S. Bach
4


IV
Canon
J. S. Bach
6


V
Canon
J. S. Bach
8


VI
Canon
J. S. Bach
10


VII
Canon
J. S. Bach
12
284.

Wenn man, was ganz gut geschehen kann, die Retardation abermals noch um einen Takt später eintreten lässt, so entsteht dadurch eine canonische Nachahmung auf der Unterquinte und Oberquarte, z. B.

i. d. Unterquinte.

a.

i. d. Oberquarte.

b.

Diese Retardationssätze können nun ebenfalls einer passenden Verzierung unterworfen werden, z. B.

Canon i. d. Unterdecime.

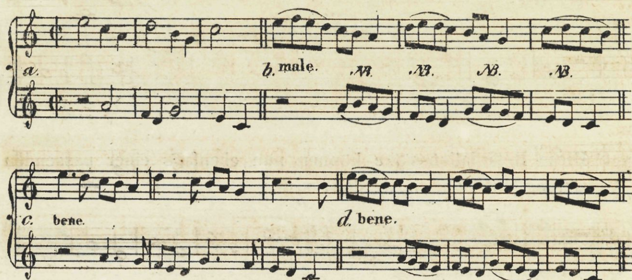
und ich will es nunmehr dem Lernenden überlassen, diese Bahn weiter zu verfolgen, und hierdurch den Grund zu noch mehrern zweistimmigen canonischen Nachahmungen zu legen. —

Was über die Anwendung dieser Progressionen bei'm 3- und 4stimmigen Satze zu sagen ist, wird man im nächstfolgenden 3ten und 4ten Capitel finden. —

§. 37.

Aus den verschiedenen Bemerkungen und Beispielen der vorhergehenden §§. wird man nun wohl hinlänglich entnommen haben: wie ein zu einer canonischen Nachahmung geeigneter Satz zu entwerfen ist, und welchen wesentlichen Antheil hieran die Progressionsfortschreitungen und deren mehr oder weniger zulässige

Verzierung nehmen; und ich will in letzterer Beziehung nur noch bemerken: dass man bei einer solchen bei'm Mustersatze anzubringenden Verzierung, deren Wiederholung in der nachahmenden Stimme und deren Zusammentreffen mit der Stimme des Mustersatzes, stets im Auge haben muss; damit nicht etwa solche fehlerhafte Fortschreitungen vorkommen, wie nachstehende bei *b*, welche man demnach nur als eine *unschickliche* Verzierung des Satzes *a*, dagegen dessen Verzierung bei *c* und *d*, als *gut* bezeichnen kann, z. B.



Vorstehender Satz bei *a*, gründet sich übrigens auf die §. 34. angeführte Folge von fallenden Terzen und steigenden Secunden, und ist in so weit selbst als eine *Verzierung* zu betrachten, als die 2te Zeitnote jeden Taktes in *2 halbe Zeitnoten* getheilt, und die letzte derselben als harmonische Nebennote, und zwar bei'm Mustersatze als *Einklang der ersten Note der Nachahmung*, und bei dieser als *Octave der ersten Note des Mustersatzes*, erscheint.

§. 38.

Wie verschieden übrigens bei der Nachahmung, der Effect eines und desselben *harmonischen Zusammenklanges* zweier Stimmen ist, je nachdem sie sich durch diese oder jene *Fortschreitung* hierzu vereinigen, kann man unter andern aus folgenden 6 Sätzen entnehmen, welche in *harmonischer* Beziehung bei *a* und *b* eines jeden Satzes stets dasselbe Resultat, in *melodischer* Beziehung aber ein ganz verschiedenes liefern, und woraus sich für den *nachdenkenden Leser* abermals eine Veranlassung zur grössern Mannigfaltigkeit in der Anwendung der canonischen Setzart ergeben möchte.

1. *i. d. Unterquinte.* *i. d. Unterterz.*

a. u.s.w. b. u.s.w.

2.

a. b.

3.

a. b.

4.

a. b.

5.

a. b.

6.

a. b.

Dass übrigens die erwähnte *melodische Verschiedenheit* dieser Sätze recht auffallend ist, geht schon daraus hervor: dass manche Fortschreitungen, so wie solche unter *a* notirt erscheinen, recht sangbar und gut, so wie solche aber unter *b* notirt erscheinen, mitunter ganz verwerflich sind. — Der Leser wird die betreffenden Sätze dieser Art leicht auffinden. —

Zweiter Abschnitt

des zweiten Capitels.

Ueber die Verfertigung eines zweistimmigen freien und strengen Canons.

A. Ueber die Verfertigung eines *freien* Canons für 2 Stimmen.

§. 39.

Ein *freier* Canon für 2 Stimmen besteht, wie bereits bemerkt, aus einem solchen 2stimmigen rhythmischen Satze von 2 - 3 oder 4 Takten [45]), dessen Subject und Contrapunkt *im Zusammenhange einer fortlaufenden Melodie* erscheinen müssen, so dass die *anfangende* Stimme, wenn sie mit dem Vortrage des Subjectes zu Ende ist, und nunmehr in denjenigen des Contrapunktes übergeht, hierdurch die alsdann ebenfalls mit dem Subjecte eintretende 2te Stimme harmonisch begleitet, und während letztere, nach beendigtem Vortrage des Subjectes, ebenfalls denjenigen des Contrapunktes übernimmt, erstere wiederum von vorne anfängt, *und sich von hier an beide Stimmen so lange in den abwechselnden Vortrag des Subjectes und Contrapunktes theilen, bis ein solcher Canon geschlossen werden soll*, was letzteres bei'm 4/4 Takte entweder auf der *ersten* oder *dritten* Zeitnote, bei'm 2/4 und 3/4 Takte aber stets auf der *ersten* Zeitnote des *ersten* oder des *letzten* [46]) Taktes geschehen kann; z. B.

---

45) Ich will bei dieser Veranlassung vorläufig bemerken: dass man eine *rhythmische Taktverbindung* (vide Lehre des Contrapunktes § 13.), je nachdem sie aus 2, 3, 4, 6 oder 8 Takten besteht, einen rhythmischen *Zweier*, *Dreier*, *Vierer*, *Sechser* oder *Achter* nennt, und dass man eine rhythmische Verbindung von 5 Takten nur selten, eine solche von 7 Takten aber eben so *ungewöhnlich*, als eine über 8 Takte hinausgehende antrifft. —

46) Unter diesem *ersten* und *letzten* Takte, ist hier der erste und letzte der dem Canon zum Grunde liegenden rhythmischen Ordnung zu verstehen; also bei einem Zweier, der erste und der zweite Takt; bei einem Dreier, der erste und der dritte Takt; bei einem Vierer, der erste und vierte Takt; u. s. w. —

Moderato. Anfang.

Nº 1.

Anfang.

Nº 2.

Nº 3.

Anfang.

Der Leser wird aus diesen nur flüchtig hingeworfenen 3 Sätzen, sowohl den oben erwähnten *rhythmischen Zusammenhang* von 2, 3 und 4 Takten, als auch die *melodische* Verbindung des Subjectes und Contrapunktes, und zugleich deren stets zu beobachtendes *harmonisches* Verhältniss (dessen ich bereits §. 23. in Beziehung auf die contrapunktische Behandlung der Nachahmung gedacht habe), hinlänglich kennen lernen, um sich hiernach in eigenen Uebungen dieser Art versuchen zu können. —

Die rhythmische Verbindung von 3 Takten (also ein *rhythmischer Dreier*), welche ich nur der einmal angegebenen *Ordnungsfolge* wegen hierher gesetzt habe, eignet sich übrigens nicht gut zu einem Canon. —

Damit sich aber der Lernende auch in der Verfertigung solcher freien Canons von ausgedehnteren Rhythmen versuchen kann, will ich nachstehend noch ein solches Beispiel von 4, 6 und 8 Takten hersetzen, z. B.

№ 4.

Anfang.

№ 5.

Anfang.

№ 6.

Anfang.

Da diese 6 Canons im Einklange, so wie sie hier stehen, als *unendliche* erscheinen, so kann man ihren Vortrag nach Belieben so lange wiederholen, bis man sie, nach der oben erwähnten desfallsigen Vorschrift, schliessen will. —

§. 40.

Ich habe bereits §. 33. bemerkt: dass das Langweilige einer *oftmaligen Wiederholung derselben Tonverbindung,* in dem Grade abnimmt, in welchem ein solcher Canon an *Länge* zunimmt; und will nun, hierauf gegründet, folgendes Verfahren in Vorschlag bringen, einen 2stimmigen freien Canon etwas unterhaltender abzufassen. —

Da es bei einem desfalls aufzustellenden Beispiel, mehr auf eine *deutliche Darstellung* dieses Verfahrens, als auf den *musikalischen Werth* eines solchen Canons ankommt, so will ich einige der vorstehenden Sätze hierzu benutzen, z. B.

1. *Zweistimmig.*

2.

3.

4.

5.

1.

Der Vortrag dieses 2stimmigen Canons, ist nun so zu verstehen: dass eine jede der beiden Stimmen, eine nach der andern, die Sätze No. 1. bis 5. durchläuft; so dass zuerst der Satz No. 1. allein; dann durch den Eintritt der 2ten Stimme und den *Fortgang der ersten,* die Sätze 1, 2; und so nach und nach die Sätze 2, 3; 3, 4; 4, 5; und 5, 1; zum Vortrage kommen, wodurch zwar keine eigentlich *neue harmonische*, aber doch eine 5mal verschiedene *contrapunktische Tonverbindung* entsteht.

Zum zweiten Beispiel mag No. 5. der vorhergehenden 6 Sätze dienen:

1. *Zweistimmig.*
2.
3.
4.
5.
1.

Hier gewähret der, auf gleiche Weise wie vorher, vorzunehmende Vortrag dieses Canons, durch das zum Grunde liegende harmonische Verhältniss zwischen Subject und Contrapunkt, eine etwas interessantere *contrapunktische* Verschiedenheit der 5 verschiedenen Sätze.

Zum dritten und letzten Beispiel, will ich nun noch No. 2. der obigen 6 Sätze nehmen, und zugleich einen Versuch machen, hierbei eine kleine modulatorische Abwechslung anzubringen, z. B.

1. *Zweistimmig.*
2.
3.
4.
5.

Wie gesagt, so sollen diese 3 Beispiele nur zur deutlichen Darstellung dieses Verfahrens dienen, und der Lernende wolle sich nun selbst in der Aufstellung solcher Canons versuchen; wobei derselbe aber, was ich bis jetzt zu bemerken übersehen habe, stets darauf sehen muss: dass sich die *letzte* Zeile (in den vorhergehenden Beispielen 1 und 2, also die 5te, und im 3ten Beispiele die 7te Zeile) mit der *ersten* gut verbinden lässt, ausserdem, begreiflicher Weise, ein solcher Canon nicht wieder von vorne anfangen könnte. —

Den *Schluss* dieser 3 Canons betreffend, so kann der erste, bei allen 5 verschiedenen Verbindungen, überall auf der 3ten Zeitnote des letzten, hier also des 4ten Taktes schliessen; der 2te Canon kann dies aber nur auf der ersten Zeitnote des letzten, hier also des 6ten Taktes der Verbindungen 1 und 2, und 5 und 1; und bei'm 3ten Canon kann man nur auf der ersten Zeitnote des 1ten Taktes der Verbindungen 1 und 2, 2 und 3, und 7 und 1 schliessen. —

§. 41.

Durch das den vorstehenden 3 Sätzen zum Grunde liegende Verfahren, wird aber das eigentliche Thema des Canons verdrängt, welches sich hier bei den 2 ersten Canons nur in den Verbindungen 1, 2; und 5, 1; und bei'm letzten Canon noch entfernter zeiget. Diesem allerdings zu berücksichtigenden Umstande zu begegnen, schlage ich daher nachstehende Notirung eines 2stimmigen Canons vor, nach welcher der Satz No. 1. (das Thema des Canons) nach und nach die Sätze No. 2 — 6 (als die 5 verschiedenen Contrapunkte dieses Thema's) zur Begleitung erhält; in welche 5fach verschiedenartige Begleitung, sich die beiden den Canon vortragenden Stimmen theilen; wie ich dies weiter unten noch insbesondere bemerken werde.

Vorstehender Canon wird nun in der Art vorgetragen, dass die *erste* Stimme, welche hier, so wie bei allen Canons, zuerst *allein* eintritt, von No. 1 auf 2, und von 2 auf 1 zurück; alsdann von 1 auf 4, und von 4 auf 1 zurück; und zuletzt von 1 auf 6, und von 6 auf 1 zurück geht, z. B.

Die 2te Stimme, welche bei'm *ersten Eintritt* des Thema's pausirt, geht von No. 1 auf 3, und von da auf 1 zurück; und alsdann von No. 1 auf 5, und von da auf 1 zurück, z. B.

---

47) Man kann zum Vortrage beider Stimmen 2 Violinen nehmen, und um Licht und Schatten zu erhalten, die bemerkten Sätze abwechselnd *piano* und *forte* spielen.—

Die Verbindung *beider* Stimmen ist aus folgender Notirung dieses Satzes zu ersehen, z. B.

Violino 1mo

p

Violino 2do

p

f

f

f

ff

ff

Wenn man nun mit *dieser Art* des Vortrages zu Ende gekommen ist, so kann man die Stimmen *wechseln;* so dass nunmehr die *2te Violine* mit dem Vortrage der *ersten Stimme* anfängt, und dagegen die *1te Violine* mit dem Vortrage der *2ten Stimme* nachfolgt.—

Wie ein *auf diese Weise* vorzutragender Canon in *Einer* Notenzeile notirt werden muss, werde ich weiter unten bemerken. —

B. Ueber die Verfertigung eines *strengen* Canons für zwei Stimmen.

§. 42.

Ein *strenger* Canon für 2 Stimmen, kann, nach §. 34., auf eine der nachstehend bemerkten 2 Arten verfertigt werden:

Erstens, dass man das zu entwerfende Subject Takt um Takt in die nachfolgende Stimme überträgt. [48]

---

48) Ich kann bei dieser Veranlassung nicht umhin, diejenigen meiner Leser, welche *J. Mattheson's vollkommenen Capellmeister* besitzen, auf das in diesem Werke fol. 396 §. 17. beschriebene Verfahren in Verfertigung eines 2stimmigen Canons, so wie auf den daselbst angeführten 2stimmigen recht guten Canon, aufmerksam zu machen. —

Zweitens, dass man den ganzen Canon auf solche tonleitergemässe Progressionssätze gründet, welche sich mit abwechselnden Terzen und Sexten, oder Octaven und Terzen, oder Octaven und Sexten, begleiten lassen. —

In *beiden Fällen* kann hier die nachfolgende Stimme auf *allen* Intervallen der Tonleiter eintreten, was bei einem *freien* Canon nicht angeht, da dessen Folgestimme jederzeit im Einklange eintreten muss. [49])

Ein *strenger Canon im Einklange,* unterscheidet sich aber auch noch dadurch von einem *freien* Canon, dass seine Folgestimme gewöhnlich schon *vor* beendigtem Vortrage des eigentlichen Thema's eintritt.

Um ein Beispiel dieser Art zu geben, will ich den letzten der §. 33. aufgestellten 2 canonischen Sätze nehmen, so ungünstig sich auch gerade dieser Satz zum eigentlichen Thema eines *strengen Canons* eignet.

Der fragliche canonische Satz besteht im Ganzen nur aus zwei rhythmischen Zweiern, und da diese eine zusammenhängende Melodie bilden, so kann man den *ganzen Satz* als Thema eines zu verfertigenden *strengen* Canons behandeln, und demnach auf folgende Art abfassen, z. B.

Moderato.
Zweier.
Zweier.
Fünfer.
Zweier.
Zweier.
Fünfer.
Zweier.
Anfang.
Zweier.

Hier, wo nunmehr das eigentliche Thema des Canons aus den erwähnten *beiden* rhythmischen Zweiern besteht, tritt die *Folgestimme* auch *vor* Beendigung dieses Thema's ein.

§. 43.

Ich will nun die Abfassung des vorstehend notirten Canons noch dazu benutzen, um den Lernenden mit einigen *Vorschriften*

---

49) Nur dann, wenn ein solcher Canon zugleich nach den Vorschriften des doppelten Contrapunktes der Octave abgefasst ist, kann die Folgestimme auch in der Octave, statt im Einklange, eintreten. — Weiter unten ein Mehreres hierüber. —

bekannt zu machen, *welche überhaupt bei der Verfertigung eines strengen Canons zu beobachten sind.* —

1) Das Thema des Canons, kann zwar mit einem jeden Intervall der zum Grunde liegenden Tonleiter beginnen; man nimmt aber um deswillen am besten die Prime, Quinte oder Terz dazu, da diese 3 Intervalle dem Dreiklange *der Prime* der Tonleiter angehören.

2) Man muss denjenigen Theil des Thema's, welcher bei'm Beginnen des Canons von der anfangenden Stimme *allein* vorgetragen wird, stets im Auge behalten, um einen der verschiedenen Sätze, welche die Fortsetzung des Canons bilden, so einzurichten: dass derselbe zugleich als contrapunktische Begleitung der erwähnten Anfangstakte des Canons verwendet werden, und hierdurch der Canon wiederum von vorne anfangen kann. —

3) Die *anfangende Stimme* muss an derjenigen Stelle, wo die *Folgestimme* eintritt, mit derselben in einem solchen harmonischen Verhältniss erscheinen, wie ich dessen bereits §. 23., in Beziehung auf die contrapunktische Behandlung der Nachahmung, erwähnt habe. —

4) Eine rhythmische Ordnung von *2 Takten,* eignet sich zwar am besten zur Bildung der Melodie (des Subjectes) eines Canons; allein ein solcher *rhythmischer Zweier* ist hauptsächlich nur bei'm eigentlichen *Thema* des Canons, zu dessen leichteren Auffassung erforderlich; und es können im Verfolge des Canons auch *andere* rhythmische Ordnungen, und diese manchmal sogar mit noch besserm Erfolge, angebracht werden, als wenn man *die stete Wiederholung derselben rhythmischen Ordnungen* beibehalten haben würde. —

Letzteres zeigt sich nicht allein in vorstehendem Canon im Einklange, sondern wird sich auch noch aus einigen der weiterhin aufzustellenden Beispiele ergeben. —

Im fraglichen Canon des vorhergehenden §'s, ist nämlich durch die modulatorische Wendung seiner Melodie ein *rhythmischer Dreier* entstanden, welcher in Verbindung mit dem darauf folgenden rhythmischen Zweier, auch als ein *rhythmischer Fünfer* [50]) betrachtet werden kann, z. B.

---

50) Ein *rythmischer Fünfer* besteht in der Regel entweder aus einem *Zweier und Dreier*, oder aus einem *Dreier und Zweier*, je nachdem nämlich der *kleinere* dieser 2 Rhythmen *vorangeht*, oder *nachfolget.*



Ich habe daher diesen Satz in der *ersten Stimme* als einen *rhythmischen Fünfer*, in der zweiten Stimme aber als einen *rhythmischen Dreier und Zweier* bezeichnet, weil die hier in der ersten Stimme eintretende *Fortführung der Melodie*, nur als ein *rhythmischer Zweier* fühlbar wird, und daher die zweite Stimme, die *beiden letzten Takte des fraglichen Fünfers*, ebenfalls als *Zweier* bezeichnet erhalten konnte, z. B.



Durch die erwähnte modulatorische Wendung, welche die Melodie dieses Canons genommen hat, wurde aber auch die *Rückkehr zum Thema* erschwert. [52]) Um nun diese Rückkehr durch allerhand desfalls vorzunehmende Wendungen der Melodie, nicht zu lang aufschieben zu müssen, habe ich es vorgezogen: eine, in harmonischer Beziehung, etwas unbestimmte contrapunktische Begleitung des Satzes *a* zu wählen, nämlich folgende bei *b*, wodurch dann die frühere Rückkehr des Thema's möglich gemacht wurde, z. B.



---

51) Ich bemerke vorläufig: dass man einer rhythmischen Ordnung, wie z. B. hier dem rhythmischen Fünfer, die *Schlussnote* entziehen, und solche als *Auftakt* einer *neuen* rhythmischen Ordnung notiren kann. —

52) Das fragliche Thema lässt nämlich folgende Accordfolge bei *a* oder *b*, die letzte Fortsetzung der Melodie hingegen nachstehende bei *c* fühlbar werden, z. B.



Ich will übrigens diesen letzten Satz nicht weiter empfehlen, und es dem Leser gern überlassen, einen besseren zu substituiren. —

§. 44.

Mit Beibehaltung der bisherigen, den *strengen Canon* überhaupt angehenden Vorschriften, hat man nun bei Verfertigung eines Canons in der Secunde, Terz etc., wenn solcher, so wie der vorhergehende Canon im Einklange, nach der *ersten Art* der §. 42. erwähnten *zwei Verfahrungsweisen* abgefasst werden soll, hauptsächlich darauf zu sehen: dass man entweder die *Folgestimme* an derjenigen Stelle des Thema's eintreten lasse, wo beide Stimmen im Verhältniss einer Terz oder Sexte zusammentreten können; oder dass man der Führung des Thema's an derjenigen Stelle, wo die Folgestimme in der Secunde, Terz, Quarte etc. eintreten soll, eine solche Wendung gibt, dass die *erste* Note der eintretenden Folgestimme als Terz oder Sexte erscheinen kann. —

Zum Beweise, dass auch hier die Wahl des Thema's ziemlich frei ist, will ich etliche Themata der bereits angeführten Canons hierzu verwenden, und mitunter bei diesem oder jenem Canon noch einige nothwendig scheinende Bemerkungen machen.

1) *Canon in der Obersecunde.*



Damit hier die Folgestimme das Thema um eine Secunde höher übernehmen konnte, musste sich die erste Stimme nach einem Tone hinwenden, welcher zu den 2 *verschiedenen* Noten des Thema's gleich gut harmonirt.— Von hier an wurden nun immer 2 und 2 Takte der *oberen* Stimme, um eine Secunde höher in die *untere* Stimme transponirt, und dieser Transposition jedesmal eine solche contrapunktische Begleitung der oberen Stimme gegeben, dass bis zum 10ten Takte Satz um Satz in *fortlaufender* melodischer Verbindung erscheinen konnte. Im 10ten Takte aber bricht die erste Stimme

ihren bisherigen Gang ab, da auf diese Weise der *Wiedereintritt des Thema's* ganz ungezwungen und zugleich markirt erscheint. Der ganze Canon besteht übrigens aus lauter rhythmischen Zweiern.

2) *Canon in der Untersecunde.*



Hier ist die Melodie der ersten Stimme, schon vom 2ten Takte an, und daher auch Takt um Takt, in die untere Stimme übertragen worden; was, auf die hier notirte Weise, sowohl melodisch als harmonisch gut zu nennen ist.

Der 5te, 6te und 7te Takt dieser Melodie, bilden einen *rhythmischen Dreier*, der 1te und 2te, so wie der 3te und 4te Takt aber zwei *rhythmische Zweier.* — Wollte man die Folgestimme, statt in der Untersecunde, in der Septime eintretend erscheinen lassen, so müsste man die Melodie der ersten Stimme um eine Octave heruntersetzen; was hier auch ganz gut angeht, da der Canon zugleich nach den Vorschriften des doppelten Contrapunktes der Octave abgefasst erscheint. —

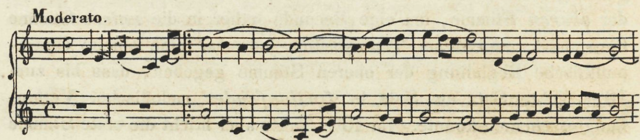
3. *Canon in der Oberterz.*



Hier tritt die Folgestimme erst auf dem 3ten Takte ein, da die Melodie dieses Canons keinen früheren, als diesen Eintritt auf der Terz der Tonleiter, gestattet. —

Man kann die rhythmische Beschaffenheit dieses Canons, als aus einem *Vierer* und einem *Dreier* bestehend, betrachten.

4) *Canon in der Unterterz.*



Anfang.

Die rhythmische Beschaffenheit dieses Canons, lässt uns dessen 8 ersten Takte als 4 nacheinander folgende *Zweier,* und hierauf die 5 folgenden Takte als einen *Fünfer* vernehmen, da diese 5 letzten Takte nicht wohl anders zu verbinden sind. —

5. *Canon in der Oberquarte.*

Anfang.

Hier konnte die Folgestimme schon auf dem 2ten Takte eintreten. — Da dieser Satz eine Umkehrung seiner obern Stimme gestattet, so kann man ihn auch als einen Canon in der Unterquinte behandeln, obgleich er sich als Canon in der Oberquarte besser ausnimmt.

6) *Canon in der Unterquarte.*

Anfang.

Auch hier konnte die Folgestimme schon im 2ten Takte eintreten. —

Die *rhythmische* Beschaffenheit dieses Canons, ist aber, in der That, ganz ungewöhnlich ausgefallen. — Anfänglich zeigt sie uns 2 *Zweier,* alsdann aber einen mit einem Auftakt eintretenden so sonderbar zusammenhängenden rhythmischen Satz von 7 Takten, dass man ihn sowohl als einen *Fünfer und Zweier,* wie auch

als einen *Dreier und Vierer,* und endlich sogar als einen *rhythmischen Siebener* betrachten kann, z. B.



Ein rhythmischer *Siebener* würde indessen nur zu tadeln seyn, wenn *beide* Stimmen in einem *gleichmässigen rhythmischen* Zusammenhang erschienen; da aber bei allen Canons, bei welchen die Folgestimme um *einen Takt später* eintritt, ein *übereinstimmender* rhythmischer Zusammenhang *beider Stimmen* gar nicht möglich ist, so ist in dieser Berücksichtigung, ein solcher Satz auch nicht geradezu mit *male* zu bezeichnen. —

Nur muss hier, noch mehr wie bei manchen andern Canons, der *Eintritt des Thema's* durch eine etwas *stärkere Betonung* herausgehoben werden. —

7) *Canon in der Octave.*



Da ein Canon in der Octave jederzeit nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Octave abgefasst seyn muss, so habe ich denjenigen der vorhergehenden *freien Canons im Einklange,* dessen *Folgestimme* auf eine Weise eintritt, *dass hierbei der Gang der ersten Stimme noch nicht beendigt erscheint,* und welche zugleich *eine Umkehrung ihrer Intervalle gestattet,* hierzu benutzt.

Wenn man nun einen *Canon im Einklange,* sowohl einen *freien* wie einen *strengen,* zugleich nach den Regeln des doppelten Contrapunktes der Octave abfasst, und hierdurch zugleich zu einem *Canon in der Octave* macht, so kann man ihn einmal mit

der im ***Einklange eintretenden,*** und das anderemal mit der in der ***Octave eintretenden Folgestimme*** 53) zum Vortrage bringen, und diesem dadurch auch ein grösseres Interesse geben. —

Der Lernende wird daher auch wohl daran thun: bei allen seinen Uebungen in Verfertigung von Canons, zugleich die Anwendung des doppelten Contrapunktes der Octave zu versuchen. —

§. 45.

Was nun die ***zweite*** Art betrifft, einen strengen Canon zu verfertigen, so kann man sich hierzu dieser oder jener der verschiedenen Interfallenfolgen bedienen, welche ich zu diesem Behufe im 34sten §. aufgestellt und über deren canonische Anwendung ich mich in den §§. 35 — 38. vorläufig ausgesprochen habe; und da auch hierbei dieselben Vorschriften Statt finden, welche ich in Betreff der ***contrapunktischen Führung beider Stimmen*** bereits gegeben habe, so werde ich in gegenwärtigem §. grösstentheils nur ***Beispiele*** aufstellen, und selbst bei diesen mehr ihre ***formmässige*** als ***melodische Abfassung*** im Auge haben, da letztere eine zu grosse Mannigfaltigkeit gestattet, als dass man über einen ***jeden*** anwendbaren Fall ein ***eigenes Beispiel*** aufstellen könnte. —

Es folgen nunmehr nachstehende Beispiele:

1) ***Canon im Einklange.***

Anfang.

Der aufmerksame Leser wird sogleich finden, dass diesem Canon nachstehende, grösstentheils aus Terzen und Sexten bestehende Intervallenfolge, zum Grunde liegt, z. B.

Durch die hierbei angewandte ***Retardation,*** wurden nicht allein die Stimmen besser mit einander verbunden, sondern es ward auch

53) Bei *Singstimmen* würde dies, ohne dass man einen *Tenor* statt des früheren *Diskantes,* oder *vice versa* einen *Diskant* statt des früheren *Tenors* nehme, öfters gar *nicht* angehen; wohl aber bei Instrumenten von etwas bedeutendem Tonumfange. Zudem könnte man hierbei auch, sowohl da, wie dort, eine förmliche *Abwechslung* von Singstimmen oder Instrumenten eintreten lassen.

die vorstehend mit NB bezeichnete *Quintenfolge* hierdurch anwendbar gemacht.

2) *Zwei Canons in der Secunde.*

1.

Anfang.

2.

Anfang.

Der *erste* ist blos als canonisches *Skelett* zu betrachten, und müsste, um ihn als einen eigentlichen Canon zu gebrauchen, eine passende *Ausschmückung* erhalten, worin sich der Lernende selbst versuchen mag.

Der *zweite* Canon ist auf folgende leicht erkennbare Terzenfolge,

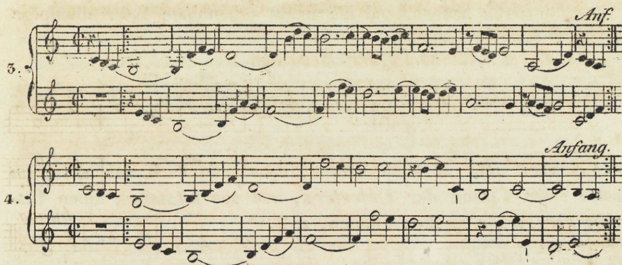
und die dabei angebrachte Retardation, gegründet.

3) *Vier Canons in der Terz.*

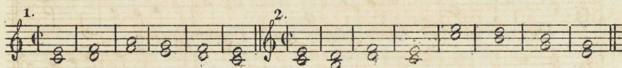
Anfang.

1.

2.

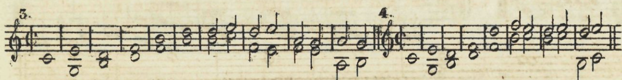


Die beiden *ersten* sind hauptsächlich auf nachstehend bemerkte Terzengänge gebauet:

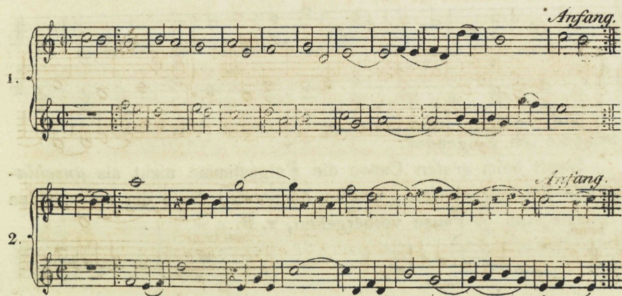


Dadurch, dass die Folgestimme schon in der zweiten Hälfte des ersten Taktes eintrat, ergab sich sowohl die Nachahmung, als die hierbei vorkommende *Retardation* grösstentheils von selbst.

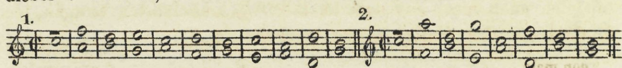
In den beiden *letzten* Canons, liegt hauptsächlich nachstehend bemerkte Intervallenfolge zum Grunde, z. B.



4) *Canon in der Oberquarte und Unterquinte.*



Ich bemerke nachstehend die leicht erkennbare Intervallenfolge dieser 2 Canons, nämlich:



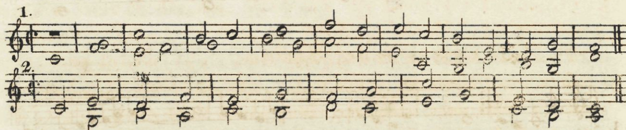
und hieraus geht zugleich hervor, dass man auch aus *ersterem* hätte einen *Canon der Unterterz*, und aus *letzterem* einen *Canon der Sexte* machen können, z. B.



5) *Canon in der Oberquinte und Unterquarte.*

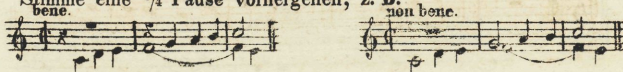


In Betreff des *Eintrittes der Folgestimme* dieser 2 Canons, welche auf nachstehend notirte Intervallenfolge gegründet sind, nämlich:



bemerke ich Folgendes:

Damit beim *ersten* Canon die Folgestimme nicht als *unschlagende* Secunde eintrete, musste der ersten Note der anfangenden Stimme eine 1/4 Pause vorhergehen, z. B.



Hätte ich aber die Folgestimme in der Unterquarte eintreten lassen wollen, so hätte dies auch *ohne Pause* geschehen können, obgleich auch hier, aus dem im 22sten §. angeführten Grunde, der Eintritt *mit der Pause* besser erscheint, z. B.



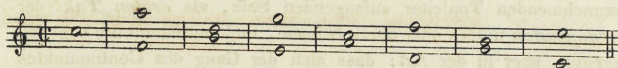
Im Uebrigen war es aber gleichgültig, ob die Folgestimme als Oberquinte oder Unterquarte eintrat; da das *Thema* des Canons, in dem einen wie in dem andern Falle, durch den Eintritt der Folgestimme nicht verdunkelt erscheint.

Allein bei'm *zweiten* Canon war es besser, die Folgestimme, da sie schon auf der zweiten Hälfte des ersten Taktes einzutreten hatte, auch als *der ersten Stimme untergeordnet* zu behandeln, was nur durch ihren Eintritt als *Unterquarte,* nicht aber als *Oberquinte* erreicht werden konnte.

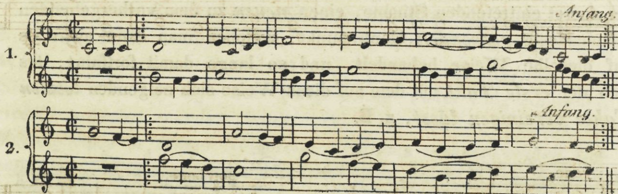
6) *Canon in der Sexte.*



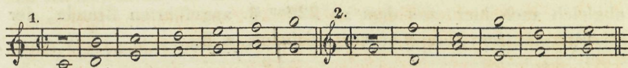
Die hier zum Grunde liegende Intervallenfolge, ist ungefähr dieselbe, wie bei dem unter No. 4. angeführten Canon in der *Unterquinte,* nämlich:



7) *Zwei Canons in der Septime.*

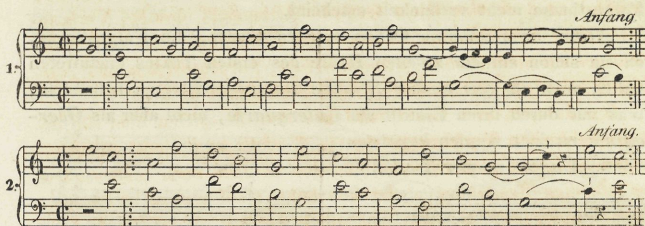


Die Intervallenfolge, welche diesen 2 Canons zum Grunde liegt, ist folgende:



Bei dem zweiten dieser Sätze, tritt also die anfangende Stimme auf der *Quinte* der Tonleiter ein.

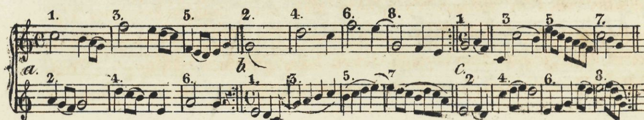
8) Folgende 2 *Canons in der Unteroctave,* von welchen der zweite auf der Terz der Tonleiter eintritt, sind, so wie sie dastehen, eigentlich nur als Skizzen zu betrachten, deren Ausführung dem Lernenden überlassen seyn soll.



§. 46.

Die Abfassung des in der Anmerkung zum 42sten §. erwähnten Canons von *J. Mattheson,* veranlasst mich, noch folgendes Verfahren zur Verfertigung eines *zweistimmigen strengen Canons im Einklange,* in Vorschlag zu bringen.

Man schreibe irgend einen mit der Prime, Terz oder Quinte der anzunehmenden Tonleiter anfangenden Satz, als *ersten Takt* der *anfangenden* untern oder obern Stimme, und contrapunktire sogleich dagegen, aber in der Art: dass sich der Gang des Contrapunktes mit demjenigen des Subjectes, als *fortlaufende Melodie* vereinigen lasse; nun behalte man diesen Contrapunkt im Auge, und setze in der zuerst eintretenden Stimme, einen *neuen* zu dem vorhergehenden gleichmässig *passenden* Contrapunkt, welchen man dann abermals auf dieselbe Weise behandelt, und so lange damit fortfährt, bis sich der *erste Takt* mit dem auf diese Weise sich zeigenden *letzten Takte vereinigen lässt,* z. B.



Wenn man nun einen jeden dieser 3 Sätze, in der Art abschreibt: dass man bei *a* die mit No. 1 — 6, und bei *b* und *c* die mit No. 1 — 8 bemerkten Takte, nach dieser Zahlenordnung fortlaufend, in Einer Notenzeile notirt, und mit der zweiten Stimme um einen Takt später als mit der ersten eintritt, so erscheinen solche als zweistimmige Canons im Einklange. Z. B. der erste derselben



Wenn auch dieses Verfahren nicht geradezu *neu* erscheint, so gewährt es doch eine leicht fassliche Uebersicht des bei Verfertigung eines *zweistimmigen Canons im Einklange* stets zu berücksichtigenden *melodischen, rhythmischen, harmonischen* und *contrapunktischen* Verhältnisses beider Stimmen. —

Der aufmerksame Leser wird aus den Beispielen über die erwähnten *beiden* Verfahrungsarten in Verfertigung eines zweistimmigen *strengen* Canons, und aus den darüber noch insbesondere mitgetheilten Bemerkungen, ersehen haben: auf was es hierbei vorzüglich ankommt, und dass namentlich der *gut einzuleitende Eintritt der Folgestimme,* und die *harmonische Verbindung ihres letzten Taktes mit dem Anfangstakte der zuerst eintretenden Stimme,* hierher gehöret.

Dritter Abschnitt

des zweiten Capitels.

Ueber die Notirung eines strengen Canons in *Einer* Notenzeile, sowohl im Allgemeinen, als in besonderer Beziehung auf den zweistimmigen Satz.

§. 47.

Wenn man einen zwei- oder mehrstimmigen Canon in *Einer* Notenzeile (Stimmzeile) notiren will, so muss dies auch auf eine Weise geschehen, dass sowohl die *Tonhöhe der anfangenden Stimme,* wie *diejenige der Folgestimme* (oder Folgestimmen), *richtig erkannt werden kann.* Oder mit andern Worten: die Melodie eines in *Einer* Notenzeile stehenden *mehrstimmigen* Canons, muss in solchen Noten dargestellt seyn, deren *Tonhöhe* durch diesen oder jenen der verschiedenen musikalischen Schlüssel (Tonschlüssel) auch *bezeichnet* (bestimmt angegeben) werden kann.

Bei einem Canon im *Einklange* macht dies nun, begreiflicher Weise, keine Schwierigkeit, und es wird sich auch sogleich zeigen: dass dies gleichmässig bei einem Canon in der *Ober-* und *Unterterz*, in der *Ober-* und *Unterquinte*, ferner in der *Septime, None, Undecime, Terzdecime* und *Doppeloctave*, sofern hierbei keine vorübergehende Versetzungszeichen vorkommen, derselbe Fall ist; allein ein Canon in der *Secunde*, *Quarte, Sexte,* und *Octave*, ferner in der *Decime* und *Duodecime*, kann nur in dem Falle in *Einer* Stimmzeile notirt werden, wenn dieses *gleichzeitig* in *Ges* und *Fis dur*, oder *Des* und *Cis dur* (welche als die hierzu schicklichsten enharmonischen Tonarten erscheinen) geschieht.

Es verhält sich dies nämlich so:

Sämmtliche 4 *C*-Schlüssel, 3 *F*-Schlüssel und 2 *G*-Schlüssel, werden bekanntlich nur *auf* diese oder jene der 5 Notenlinien, nicht aber auch in deren *Zwischenräume* gesetzt, und stehen daher unter sich selbst in einer *Terzenentfernung.* Wenn man daher einer auf *einer und derselben Notenlinie* stehenden Note, diese *neunerlei Tonschlüssel* in nachstehend bemerkter Ordnung vorsetzt, so erscheint sie auch in stets verändertem *Terzenverhältniss*, und zwar von einer anzunehmenden *Prime*, bis zu deren *Doppeldecime* fortschreitend, z. B.



Hieraus ergibt sich nun: welcher Tonschlüssel man sich bedienen kann, um einen Canon der *Terz, Quinte, Septime, None, Undecime, Terzdecime* und *Doppeloctave* [54]) in *Einer* Notenzeile (*Einer* Stimmzeile) zu notiren, und dass es blos eines Umtausches in der *Stellung* der betreffenden 2 Tonschlüssel bedarf, um zugleich einen Canon der *Unter-Terz, Unter-Quinte* u. s. w. durch sie zu bezeichnen.

Aus nachstehenden, in 2 Notenzeilen aufgestellten Beispielen, welche in der *obern Zeile* die erforderlichen 2 Tonschlüssel für die betreffende Note, in der *untern* aber die *zweierlei Tonhöhe* dieser Note, zu ihrer leichteren Erkennung, theils im Violin- und

---

54) Obgleich man auch noch die *Doppeldecime* auf die obenbemerkte Weise notiren kann, so geht man hierbei doch nicht über die *Doppeloctave* hinaus, da die Doppeldecime schon in der früheren *Terz* vorhanden ist.

theils im Bassschlüssel angegeben enthalten, wird sich dieses Verfahren hoffentlich ganz deutlich darstellen.

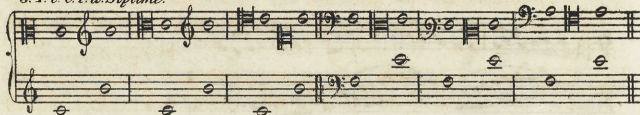
1. *Für einen Canon in der Terz.*



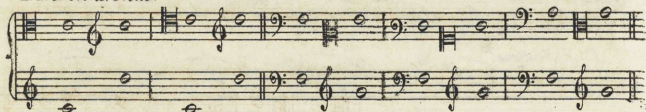
2. *F. e. C. i. d. Quinte.*



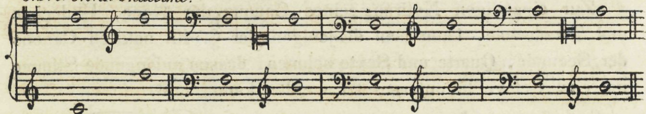
3. *F. e. C. i. d. Septime.*



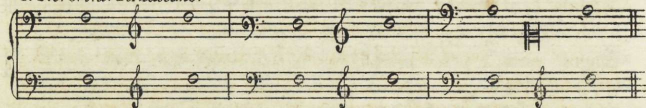
4. *F. e. C. i. d. None.*



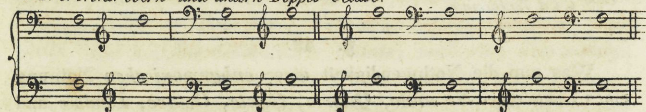
5. *F. e. C. i. d. Undecime.*



6. *F. e. C. i. d. Terzdecime.*



7. *F. e. C. i. d. obern- und untern Doppel-Octave.*



§. 48.

Je nachdem es nun der *Tonumfang* der betreffenden Stimme gestattet, kann man diese oder jene der vorstehend angeführten *Vereinigung zweier Töne* auf *Einer Notenlinie*, zur Notirung eines Canons in Anwendung bringen; wie man dies aus nachstehender hiernach abgefasster Notirung einiger der vorhergehenden Canons entnehmen, und hiernach seine eigenen Uebungen ordnen kann, z. B.

Canon in der Oberterz.

1.

C. i. d. Unterterz.

2.

3.

C. i. d. Oberquinte.

C. i. d. Unterquinte.

4.

C. i. d. Septime.

5.

Zur einzeiligen Notirung eines Canons der None, Undecime und Terzdecime, kann man denjenigen der §. 45. notirten Canons der Secunde, Quarte und Sexte nehmen, dessen anfangende Stimme um eine Octave heruntergesetzt werden kann, z. B.

C. i. d. None.

6.

C. i. d. Undecime.

7.

8.

C. i. d. Terzdecime.

§. 49.

Was nun die Nothwendigkeit einer *enharmonischen* Notirung eines Canons der *Secunde, Quarte, Sexte, Octave, Decime* und *Duodecime* betrifft, so bemerke ich desfalls Folgendes:

Da nach unserer Notenschrift, die von der 1ten bis zur 5ten Notenlinie stehenden Noten immer von Terz zu Terz steigen, so muss man, um dennoch eine und dieselbe Notenlinie zur Bezeichnung eines *Secunden-, Quarten-, Sexten-, Octaven-, Decimen-* und *Duodecimen-Verhältnisses* benutzen zu können, die betreffenden *Secunden, Quarten, Sexten, Octaven etc.* in einem *solchen Terzen-, Quinten-, Septimen-Verhältniss* u. s. w. notiren, dessen *Klang,* in *enharmonischer* Beziehung, dem fraglichen *Secunden-, Quarten-, Quinten-Verhältniss* u. s. w. bei anzunehmender *gleichschwebender Temperatur* vollkommen entspricht; wozu sich, wie schon bemerkt, die Vorzeichnung der Tonarten *Cis* und *Des dur*, und *Fis* und *Ges dur* am besten eignen —

Hiernach würde also die *einzeilige* Notirung eines Canons der *Secunde, Quarte, Sexte* und *Octave* nur auf folgende Art geschehen können, z. B.

Canon in der Secunde.

9.

C. i. d. Quarte.

10.

C. i. d. Sexte.

11.

C. i. d. Oberoctave.

12. a.

C. i. d. Unteroctave.

12. b.

Anmerkung. Da vorstehende 5 Canons bereits in *C dur* notirt vorkommen, so habe ich sie hier in *Cis* und *Des dur* notirt, wodurch die *erste Note der Folgestimme* bei'm *Canon der Secunde,* als *verminderte Terz;* bei'm *Canon der Quarte,* als *doppelt verminderte Quinte;* bei'm *Canon der Sexte,* als *verminderte Septime;* und bei'm *Canon der Octave,* diese als *übermässige Septime* bezeichnet, erscheinen; bemerke indessen, dass weder eine *doppelt verminderte Quinte*, noch eine *übermässige Septime*, bei einer *harmonischen Tonverbindung,* sondern nur bei Anwendung einer solchen *enharmonischen Tonschrift,* vorkommen können. —

§. 50.

Die Tonführung eines in *Einer* Notenzeile zu notirenden *freien* Canons, also eines Canons im Einklange, kann zwar jede vorübergehende *chromatische Stufenveränderung* erhalten, da deren *Wiederholung* in der *Folgestimme,* in Beziehung zu dieser ihrer Notirung, begreiflicher Weise keiner Beschränkung unterworfen seyn kann; allein bei einem in *Einer Notenzeile* zu notirenden *strengen* Canon, dessen Folgestimme auf der *Terz, Quinte, Septime* u. s. w. [55]) eintritt, verhält sich dies ganz anders.

Wenn daher die Melodie eines in 2 Zeilen entworfenen strengen Canons, diese oder jene *chromatische Stufenveränderung* enthält; so muss man, bevor man ihre Notirung in *Einer* Zeile vornimmt, untersuchen: ob man für die *zweierlei Tonschlüssel* der beiden Stimmen, zur Bezeichnung der betreffenden *chromatischen Stufenveränderung,* auch *dieselben Versetzungszeichen* gebrauchen kann. —

So ging es z. B. ganz gut an, den vorhergehenden Canon in der *Oberterz,* in *Einer* Notenzeile zu notiren, da sich die darin vorkommenden *Versetzungszeichen* sowohl für die Tonschrift des *Diskantschlüssels,* wie für diejenige des *Violinschlüssels* schicken; und eben so schicklich erscheinen auch die in der Notenschrift der beiden folgenden Canons vorkommenden Versetzungszeichen für deren *beide* Tonschlüssel, z. B.

Canon i. d. Quinte.

13.

Canon i. d. Quinte.

14.

Allein den *Anfang des folgenden Canons* in der Quinte, so richtig auch die Tonfolge der beiden Stimmen ist, kann man, so wie er bei *a* steht, *nicht* in *Einer* Notenzeile notiren, sondern muss seinen Anfang so *umändern,* wie ich ihn bei *b* notirt habe, z. B.

Canon i. d. Quinte.

a. b. u. s. w.

Anfang

55) Ein in *Einer* Stimmzeile zu notirender Canon in der *Secunde, Quarte, Sexte, Octave* u. s. w. kann, wie bereits bemerkt, nur in der *enharmonischen* Tonschrift, hierbei aber, begreiflicher Weise, *kein* vorübergehendes Versetzungszeichen Statt finden. —

Nachstehende Tabelle, in welcher ich aber die *None, Undecime* und *Terzdecime*, der kürzern Notirung wegen, als *Secunde, Quarte* und *Sexte* notirt habe, wird den Leser in den Stand setzen, die *Verschiedenheit* in der Anwendung der *chromatischen Stufenveränderungen*, bei einer in der *Terz, Quinte, Septime, None, Undecime* und *Terzdecime* eintretenden Folgestimme, auf die einfachste Weise kennen zu lernen, z. B.

Septime.
Sexte, eigentlich Terzdecime.
Quinte.
Quarte, eigtl. Undecime.
Terz.
Secunde, eigtl. None.
Prime.

§. 51.

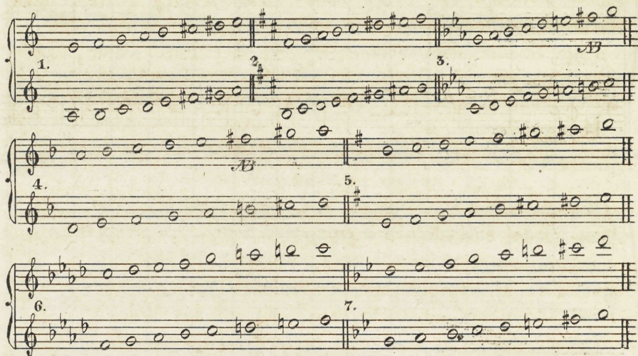
Wenn nun auch die Tonart *C*, und zwar *C dur*, die bequemste ist, um einen Canon in *Einer* Notenzeile zu notiren, so schliesst dies doch den Gebrauch der übrigen *Durtonarten* nicht aus; nur dürfen hierbei keine *vorübergehende Versetzungszeichen* vorkommen, da deren Anwendung einer so grossen Beschränkung unterworfen ist, dass man sie lieber ganz weglässt. —

Die *Molltonart* eignet sich daher am besten auch nur zu Canons im Einklange; da die *Versetzungszeichen*, welche durch die Erhöhung ihrer 6ten und 7ten Stufe nothwendig werden, die *einzeilige* Notirung eines Canons der *Terz, Septime, None, Undecime* und *Terzdecime* ohnehin ganz unmöglich machen.

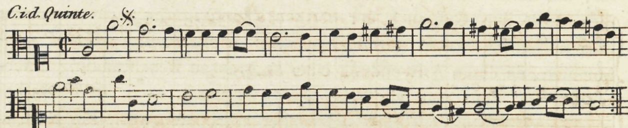
Selbst bei der *einzeiligen* Notirung eines *Canons der Quinte*, kann nur die Anwendung derjenigen Molltonarten Statt finden, bei

welchen die um eine Quinte höher zu notirende Folgestimme *dieselben Versetzungszeichen für die zu erhöhende 6te oder 7te Stufe* erhalten kann, welche die *anfangende Stimme* für die eine oder die andere dieser beiden Stufen erfordert.

Es können daher z. B. die Tonarten von *C moll* und *D moll nicht* zur *einzeiligen* Notirung eines Canons der Quinte gebraucht werden, da bei *C moll* die 7te, und bei *D moll* die 6te Stufe, in der *Tonreihe der Folgestimme ein anderes Versetzungszeichen* erhalten müsste, als in der *Tonreihe der anfangenden Stimme*, z. B.



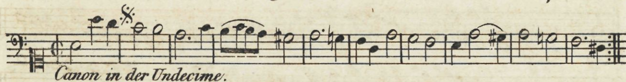
Nachstehender *Canon der Quinte* in *A moll*, worin die Sexte und Septime abwechselnd *klein* und *gross* vorkommen, mag den Lernenden zu ähnlichen Versuchen dieser Art veranlassen, z. B.



Wenn man aber das hier bestehende Verhältniss der Folgestimme zur anfangenden Stimme *umkehrt*, so dass die *anfangende Stimme* auf der *Quinte* der Tonart, die *Folgestimme* aber auf der *Prime* der Tonart (oder vielmehr auf deren *Doppeloctave*) eintritt, in welchem Falle also die Folgestimme im Verhältniss einer

Undecime 56) zur anfangenden Stimme erscheint, und hierdurch ein *Canon der Undecime* entsteht; so muss man bei der *einzeiligen* Notirung eines solchen Canons, die erhöhte 6te Stufe der Tonart in der *anfangenden Stimme* vermeiden, da sich für die durch diese Erhöhung nothwendig werdenden *Versetzungszeichen* keine Anwendung in der Notenschrift der *Folgestimme* ergeben würde.

Die erhöhte 6te Stufe der Molltonart, ist daher in der anfangenden Stimme des nachstehenden Canons der Undecime vermieden, dagegen aber eine chromatische Erhöhung der 4ten Stufe der Tonart vorgenommen worden; da nur hierdurch in der Folgestimme die erhöhte 7te Stufe der Tonart herbeigeführt werden konnte, ohne welche hier der *Wiedereintritt der Folgestimme*, die zum *Grunde liegende Tonart* nicht hinlänglich bezeichnet haben würde, z. B.



§. 52.

Zur deutlichen Bezeichnung derjenigen chromatischen Tonstufen, welche in den Tonreihen der *Quinte* und *Quarte* mit der Tonreihe der *Prime* correspondiren, will ich nachstehend eine ähnliche Tabelle für die *Molltonart* aufstellen, wie ich eine solche im 49sten §. für die *Durtonart* aufgestellt habe; und will bei dieser Veranlassung noch bemerken: dass man bei der *chromatischen Molltonleiter* die erhöhte 6te und 7te Stufe auch *abwärtsgehend* beibehält, eben so die chromatishe Erhöhung der 3ten Stufe; und dass somit nur die *übermässige Prime* abwärtsgehend als *kleine Secunde*, und die *übermässige Quarte* abwärtsgehend als *verminderte Quinte*, bezeichnet werden, z. B.

56) Ein Canon der *Quarte* kann, wie bereits bemerkt, weder in der Dur- noch Molltonart in *Einer* Stimmzeile notirt werden, wenn man sich nicht der *enharmonischen* Tonschrift bedienen will; in welchem Falle aber, wie ebenfalls bereits bemerkt, *gar keine* vorübergehende Versetzungszeichen dabei angebracht werden können. —

§. 53.

In Betreff der bei der Molltonart anzuwendenden chromatischen Erhöhung der *Terz*, und zwar namentlich in der *anfangenden* Stimme eines auf der *Quinte* der Tonart eintretenden Canons der Undecime, muss ich noch bemerken: dass dieses Intervall, welches hierdurch als *grosse Terz der Tonart* erscheint, nur im *Durchgange* und am besten der *kleinen Terz der Tonart auf der schlechten Taktzeit nachfolgend*, vorkommen soll; da es dem *Charakter der Molltonart* nur *entgegen* seyn könnte, die *grosse* statt der *kleinen Terz* auf der *guten Taktzeit* und dabei *frei eintretend* zu gebrauchen.

Nachstehende Beispiele mögen in *dieser Beziehung* als Muster dienen, z. B.

Canon i. d. Unterdecime. a. Anf. b. Anf. c. Anfang. d. Anf.

Drittes Capitel.

Ueber die Anwendung des dreistimmigen Satzes bei'm Canon.

Erster Abschnitt.

Ueber den dreistimmigen Canon im Allgemeinen.

§. 54.

Ein dreistimmiger Canon, kann eben so wie ein zweistimmiger, ein *freier* oder ein *strenger Canon* seyn; und ich bemerke desfalls nur noch: dass ersterem auf gleiche Weise ein 3stimmiger Satz zum Grunde gelegt wird, wie dies bei'm 2stimmigen Canon

mit einem 2stimmigen Satze der Fall war; und dass es bei einem solchen 3stimmigen Canon im *Einklange* keiner andern Rücksichten bedarf, als derjenigen: dass die Tonführung der 2ten und 3ten Stimme als *Fortsetzung der Melodie der anfangenden 1ten Stimme,* und dass der durch den Hinzutritt der zweiten Stimme sich bildende *Contrapunkt,* an sich selbst als ein so vollkommner *zweistimmiger* Satz, wie derselbe durch die weiterhin dazutretende dritte Stimme, als ein vollkommener *dreistimmiger* Satz erscheinen muss.—

Alles dies ist grösstentheils auch schon §. 1. gesagt, und durch das daselbst aufgestellte Beispiel ganz deutlich bezeichnet worden; so wie es sich denn auch wiederholt aus nachstehendem hiernach abgefasstem Beispiele ergibt;



oder zur leichteren Uebersicht des melodischen Zusammenhanges der 3 Stimmen, in *Eine* Notenzeile gebracht, z. B.



§. 55.

Wenn man den §. 1. aufgestellten 4stimmigen Canon im Einklange, nach Anleitung des §. 34. näher bezeichneten Verfahrens, als einen *3stimmigen* Canon notiren will, so kann dies auf die nachstehend bemerkten 2 Arten geschehen, z. B. *A. B.*

---

57) Wenn ein Canon im *Auftakte* anfängt, so muss der *letzte* Takt der anfangenden Stimme um so viel verkürzt werden, als die Dauer des Auftaktes beträgt. Wenn nun, so wie dies hier der Fall ist, die Stimmführung der anfangenden Stimme *unmittelbar* in diejenige der Folgestimme übergeht, so muss man bei der *Partiturschrift* eines solchen Canons, entweder die betreffende Note oder Figur *theilen,* und den der Folgestimme angehörigen Theil sogleich in diese übertragen; oder man muss, wenn man dieses, der schicklichern Notirung wegen, unterlassen will, den fraglichen *Auftakt* stets dahin im Auge behalten: dass er *nicht der fortlaufenden,* sondern der *neu eintretenden Stimme* zuzuzählen ist. —

A.

B.

Es versteht sich aber wohl von selbst: dass nur ein *solcher* 4stimmiger Satz hierzu verwendet werden kann, dessen Stimmen sowohl zu 2 und 2, als zu 3 und 3, *so wie sie nebeneinander liegen*, schon an und für sich als gehörig abgefasste *zwei- und dreistimmige Tonverbindungen* erscheinen.

Wenn man aber einen 3stimmigen freien Canon, nach den Vorschriften des *doppelten Contrapunktes der Octave* abfasst, wodurch derselbe dann als *ein Canon im Einklange und in der Octave* erscheint, so gewähret er hierdurch auch eine doppelt so grosse Abwechslung, z. B.





Endlich könnte man auch einem 3stimmigen Canon im Einklange, dadurch etwas mehr Abwechslung geben, dass man ihn in der Art behandelte, wie ich §. 40. einen zweistimmigen freien Canon zu behandeln vorgeschlagen habe.

Der vorhergehende 3stimmige Canon im Einklange, konnte daher in den nachstehend notirten 6 verschiedenen 3stimmigen Verbindungen 1, 2, 3; 2, 3, 4; 3, 4, 5; 4, 5, 6; 5, 6, 1; und 6, 1, 2, vorgetragen werden, z. B.

1. Moderato.
2.
3.
4.
5.
6.
1.
2.

Oder man könnte einen 3stimmigen freien Canon auch in der Art notiren, wie ich solche §. 41. für den 2stimmigen Canon in Vorschlag gebracht habe, z. B. mit Anwendung auf den vorhergehenden Canon:

Moderato.

1. 2. 3. 1. 4. 5. 1. 2.

Hier *wiederholt* sich also das eigentliche Thema des Canons, und veranlasst durch seine 2 *neuen* Folgestimmen die *neuen 3stimmigen Verbindungen 3, 1, 4; 1, 4, 5; und 5, 1, 2.*

Der Lernende wolle nun hiernach seine eigenen Uebungen ordnen; die von mir gegebenen Beispiele aber hauptsächlich nur ihrer *Form* nach zum Muster nehmen, da sie keinen eigentlichen *musikalischen Werth* besitzen.

§. 56.

Die verschiedenen Intervallenfolgen, welche nach §. 35. als Grundlage zur Bildung 2stimmiger Canons dienen können, können auch durch Hinzufügung einer *Terz* oder *Sexte* zur obern oder untern Stimme, der Verfertigung 3stimmiger Canons zum Grunde gelegt werden, z. B.

1. *a.* *b.* *c.* *d.*

2. *a.* *b.* *c.* *d.*

§. 57.

Da durch die hinzuzufügenden *Terzen* bei den §. 35. aufgestellten Intervallenfolgen, lauter *Dreiklänge* oder deren *Verwechslungen* entstehen, eine *mehrmals* Statt findende Wiederholung des Quartsextenaccordes aber von keiner guten Wirkung ist, so habe ich nur solche Lagen der 3 Stimmen hierzu verwendet, wodurch dieser Accord ganz vermieden werden konnte. Auch habe ich hierbei die *Secundenfolgen* ganz weggelassen, da hier eine *Stufenfolge* von Dreiklängen, auch eine Folge verbotener *Quinten* nach sich ziehen würde.

Man kann nun zwar eine Stufenfolge von 2 Quinten, durch Anwendung der *Retardation* verbessern [58], so auch eine Stufenfolge von 2 und mehr Quarten, und man könnte somit auch eine ganze Folge von Dreiklängen und Quartsextenaccorden der Retardation unterwerfen, und dadurch *in dieser Beziehung* fehlerfrei machen; allein solche anhaltende Folgen retardirter Dreiklänge, oder auch retardirter Quartsextenaccorde, haben schon an sich weder *harmonischen* noch *contrapunktischen* Werth, und eignen sich daher auch nicht gut zur Begründung canonischer Sätze. — Dass sie aber *nicht alle* von *gleichem Werthe* oder *Unwerthe* sind,

---

58) vide *Lehre der Harmonie*, Capitel 6.

wird man aus den Ueberschriften der nachstehenden Beispiele entnehmen:

1. a. non bene. non male. b. non male. non bene.

2. a. male. non male. b. non male, non bene. item.

Eine Folge *retardirter Sextenaccorde*, eignet sich dagegen schon eher zur Grundlage 3stimmiger Canons; allein besser mit der retardirten Sexte, als mit der retardirten Terz, und jeden Falles besser *abwärts-* als aufwärts gehend, z. B.

3. a. bene. melior. b. non bene. non male.

Auch bei der *Umkehrung* des zwischen der Sexte und Terz des Sextenaccordes bestehenden *Quartenverhältnisses*, (in welchem Falle eine Folge von Sextenaccorden, der dabei vorkommenden *Quinten* wegen, fehlerhaft erscheint), ist die Retardation der Sexte derjenigen der Terz vorzuziehen, z. B.

4. a. bene. melior. b. non bene. non bene, non male

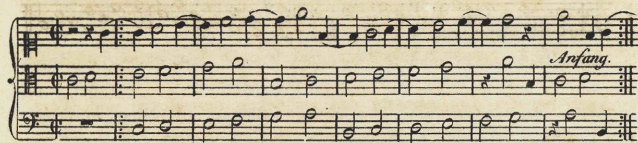
Ich will nun noch ein kleines Beispiel eines auf die *Retardation einer Folge von stufenweise abwärtsgehenden Dreiklängen* gegründeten Canons geben, z. B.

Anfang.

Eine bessere Verzierung dieses Canons als nachstehende (so wenig ich auch diese selbst gut heissen will), möchte sich aber wohl nicht leicht herausbringen lassen, z. B.



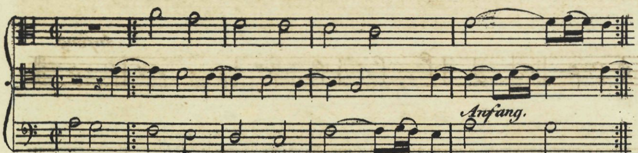
Als Beispiel eines auf die *Retardation einer Folge von stufenweise aufwärtsgehenden Sextenaccorden* gegründeten Canons, mag Nachstehendes dienen, z. B.



Und ferner nachstehender, auf die Retardation einer Folge von stufenweise *abwärts* gehenden Sextenaccorden gegründeter kleiner Canon, z. B.



Beide Sätze lassen sich indessen nicht gut verzieren; wohl aber kann man letzteren auch als Canon der Quinte und Octave notiren, z. B.



Zweiter Abschnitt

des dritten Capitels.

Ueber die Verfertigung eines 3stimmigen strengen Canons.

§. 58.

Da ich mich im vorhergehenden Abschnitte, nicht allein über die Behandlung eines 3stimmigen Canons überhaupt, sondern auch insbesondere über den 3stimmigen *freien* Canon, umständlich ausgesprochen, so habe ich den gegenwärtigen Abschnitt dem dreistimmigen *strengen Canon* allein gewidmet.

Ein 3stimmiger strenger Canon, kann nun ebenfalls auf die §. 42. angeführte zweifache Art verfertiget werden, nämlich:

Erstens, dass man den Gang der ersten Stimme, so wie man ihn taktweise, oder in Rhythmen von 2 zu 2 Takten entwirft, in die beiden nachfolgenden Stimmen überträgt; oder

Zweitens, dass man den ganzen Canon auf diese oder jene der bereits aufgestellten 2stimmigen Progressionssätze gründet, und entweder der untern oder der obern Stimme noch ihre tonleitermässige Terz oder Sexte beifüget.

In Betreff des *ersten* Verfahrens bemerke ich:

1) Dass man am besten die *dritte Stimme* in demselben Verhältniss zur *zweiten* eintreten lässt, in welchem diese gegen die *erste Stimme* eintritt; indem sich auf diese Weise die *Richtigkeit des contrapunktischen Verhältnisses* der dritten zur zweiten Stimme, durch dasjenige der zweiten zur ersten Stimme zugleich mit ergibt.

Hiernach sind nun nachstehende 2 Canons verfertigt, ohne solche jedoch gerade als *Muster* empfehlen zu wollen, z. B.

Canon in der Unterquinte u. Unternone. Anfang.

1.

C. i. d. Unterterz u. Unter 5te. Anfang.

2.

Da der *letzte* Takt des zweiten Canons, als eine *Einleitung* zum wiederkehrenden ersten Takte erscheint, so könnte man auch den Canon mit diesem *Einleitungstakte* anfangen, z. B.



2) Will man aber die beiden Folgestimmen weiter auseinander halten, so muss man sie nach dem doppelten Contrapunkte der Octave abfassen, wie z. B. in nachstehendem Canon; wo die erste Folgestimme, statt in der Unterquarte nunmehr in der *Oberquinte,* und die zweite in der *Unterseptime* eintritt, welche letztere hierdurch im Verhältniss einer tiefern Octave der Unterquarte gegen die zweite Stimme erscheint, z. B.

Canon in der Oberquinte und Unterseptime.



3) Wenn die dritte Stimme in einem andern Verhältniss zur zweiten eintreten soll, als diese gegen die erste Stimme eingetreten ist, so lässt man sie am besten in der *Octave* eintreten, so dass sie um eine Octave tiefer oder höher alle Noten der ersten Stimme wiederholet, z. B.

C. i. d. Oberquinte u. Unteroctave.



Zum *Thema* dieses Canons habe ich absichtlich das Vorhergehende genommen, um dem Lernenden die hierbei nöthig gewordenen *Abänderungen* zu zeigen, welche schon in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes eintreten mussten, damit die Modulation von der Quinte zum Hauptton zurückgeführt werden konnte, mit welchem im dritten Takte die dritte Stimme in der untern Octave eintritt.

§. 59.

Als weitere Vorschrift für dieses Verfahren, möchte sich ungefähr noch Folgendes sagen lassen:

4) Wenn die erste Stimme auf der Prime, die zweite auf der Quinte, und die dritte auf der untern Octave der Tonart eintreten, so erhält man auf diese Weise eine bessere und leichtere Modulation, als sich solche ausserdem zeigen würde.

Ob hierbei die zweite Stimme schon im zweiten Takte, und die dritte Stimme auch im dritten Takte, oder, so wie bei den *vorhergehenden Canons*, erst im vierten Takte eintreten kann, hängt von der Stimmführung der *ersten* Stimme ab.

5) Wenn man mit der ersten und zweiten Stimme, bis zum Eintritt der dritten Stimme gekommen ist, so schreibe man diese ebenfalls so weit, als die erste Stimme bereits notirt erscheint; und trage von hier an, Takt um Takt, die erste Stimme sogleich in die dritte Stimme über. Die Notirung der zweiten Stimme, welche übrigens ebenfalls Takt um Takt nach der ersten Stimme in die für sie bestimmte *Tonhöhe* transponirt werden muss, findet sich denn schon eher.

6) An denjenigen Stellen, wo sich bei *fortzusetzender Transposition* der zweiten oder der dritten Stimme, *unvermeidliche Octaven-* oder *Quintenfolgen* ergeben würden, kann man zwar den Gang der betreffenden Stimmen durch *Pausen* unterbrechen; dieses muss jedoch auf eine solche Art bewerkstelligt werden, dass hierdurch weder eine *Verstümmelung einer musikalischen Figur,* noch überhaupt eine *fühlbare Störung der betreffenden Stimmführung* entstehe. —

Die contrapunktische Behandlung des nachstehenden Canons, wird dieses Verfahren hoffentlich deutlich genug bezeichnen, z. B.

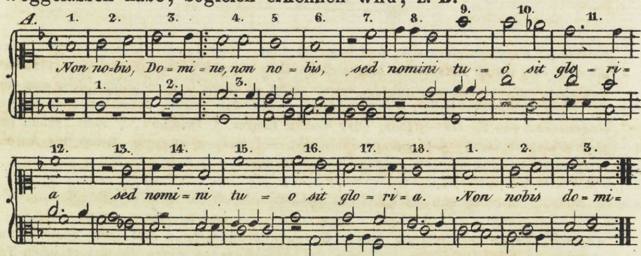


Man wird übrigens sogleich finden, dass der vorstehende Canon nach dem §. 45. angeführten *zweistimmigen Canon der Secunde* geformt ist, und in dieser Beziehung zu derjenigen Art von Canons gehöret, deren Abfassung sich auf eine Folge von Progressionssätzen gründet; man wird hieraus aber auch zugleich entnehmen: wie dass die erwähnten *beiden Arten* in Abfassung *strenger* Canons, nicht allein *in einander greifen,* sondern auch, dass überhaupt eine ohne die andere nicht wohl bestehen kann.

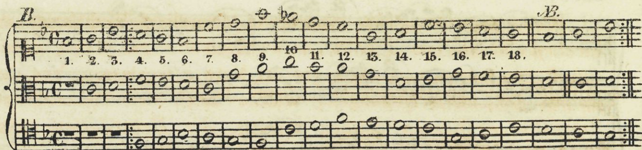
Wenn ich aber demungeachtet *beide* Arten *getrennt* abhandle, so geschieht dies um deswillen, weil man gewöhnlich nur die *erste Art*, in den verschiedenen Lehrbüchern welche diesen Gegenstand behandeln, angeführt findet; die *zweite Art* aber das eigentliche Fundament der ganzen canonischen Schreibart ist, wie sich dieses aus dem nachfolgenden Capitel noch näher ergeben wird. —

§. 60.

Nachstehender, unter *A* notirter 3stimmiger Canon von *W. Bird* 59)), gründet sich ebenfalls auf eine Vermischung der von mir getrennt aufgestellten *beiden Abfassungsarten strenger Canons;* wie man dies aus meiner unter *B* angeführten Notirung dieses Canons, worin ich die eigentlichen *Verzierungsnoten* desselben weggelassen habe, sogleich erkennen wird, z. B.



59) *J. Mattheson* theilt diesen Canon *pag.* 409 seines 1739 herausgegebenen *voll-*



Die 6 ersten Takte dieses Canons bilden demnach den ***Transpositionssatz*** desselben, welcher auf der ***Prime*** der Tonart eintritt, dann auf der ***Quinte*** in den Takten 7 — 12, und zuletzt auf der ***Secunde*** in den Takten 13 — 18, wiederholt wird.

Die Veranlassung der durchgehenden Note des zweiten Taktes, ergibt sich wohl von selbst, ebenso der Terzensprung im 8ten und 14ten Takte; allein das im 10ten Takte bemerkte *b* vor der Note *e* scheint um deswillen durch den Terzensprung des 8ten Taktes veranlasst worden zu seyn, da sich ausserdem hier, und 3 Takte später in der untern Stimme, eine *übermässige Quarte* in der Melodie dieser beiden Stimmen ergeben haben würde, z. B.



Ob übrigens dieses *b* vor der Note *e*, von ***Mattheson*** herrührt, oder ob es in ***Bird's*** Originalschrift vorkommt, lasse ich dahin gestellt seyn. —

Das in der ***Mattheson'schen*** Notirung vorkommende ¼ *g* des 17ten Taktes, habe ich aber als einen ***Druckfehler*** betrachtet, und daher weggelassen. Bei ***Mattheson*** und in der hiernach mitgetheilten Notirung von ***Mitzler*** [60]), heisst es nämlich:



---

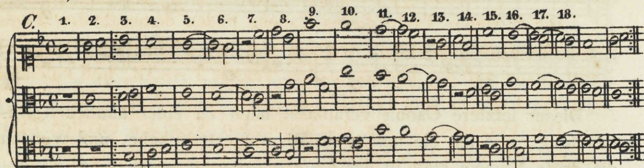
kommenen Capellmeisters mit, und bemerkt dabei, dass derselbe schon über 200 Jahre alt sey. — In *Dr. Burney's* Nachrichten über *Händel* (durch *Eschenburg* 1785 in's Deutsche übersetzt herausgegeben), heisst es *pag. 33* dieser Uebersetzung: dass man diesen Canon zwar für *Bird's* Arbeit ausgebe, dass das *Thema* desselben aber als ein Fugenthema von *Zarlin*, † 1589, oder dessen Lehrer *A. Willaert*, † 1550, schon *vor Bird's* Geburt, 1543, bekannt gewesen sey. — *Burney* bemerkt dieses bei Anführung des nachstehenden Fugenthema's von *Händel:*



welches Thema ebenfalls auf diesen Canon gegründet seyn soll, und bemerkt zugleich: dass diese 4 Noten eine von den verschiedenen Arten des griechischen Tetrachordes ausmachen.

60) *Mitzler*, welcher diesen Canon im dritten Bande seiner *musikalischen Bibliothek* (Seite 481) anführt, tadelt aber den, seiner Meinung nach, *quintenartigen Gang*

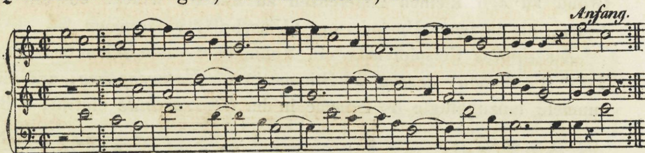
Wenn man die *dritte* Stimme in demselben Verhältniss zur *zweiten* eintreten lassen wollte, in welchem diese zur *ersten* Stimme eintritt, so müsste man das *b* vor der Note *e* weglassen, und diejenigen Stufenfortschreitungen, welche durch den Hinzutritt der Folgestimme *Quinten* machen würden, der *Retardation* unterwerfen, z. B. *C.*



§. 61.

Was nun überhaupt die von mir aufgestellte *zweite* Behandlungsart eines *strengen Canons*, in Beziehung zum 3stimmigen Satze, betrifft, so will ich einige der 2stimmigen Canons des 45sten §'s nehmen, und hierbei die erwähnte *Anwendung der Terzenharmonie* versuchen.

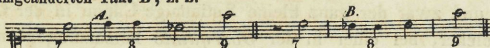
Als *erstes* Beispiel mag nachstehender *Canon der Octave und des Einklanges* (in welchem die hinzugefügte dritte Stimme eintritt), dienen; welcher indessen die darin vorkommenden kleinen Abänderungen, zur Vermeidung ausserdem vorkommender Quinten- und Quartenfortschreitungen, erhalten musste, z. B.



Das *zweite* Beispiel sey der nachstehende *Canon in der Obersecunde und Unterquarte,* in welchem letzteren Verhältniss die

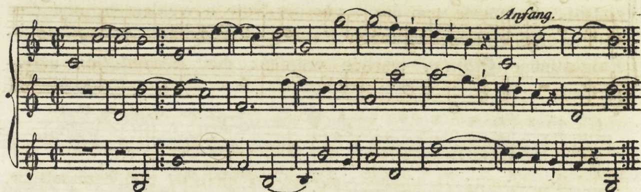
---

vom 7ten zum 8ten Takte; und macht es *Mattheson* zum Vorwurfe, dass er diesen angeblich *fehlerhaften* Gang nicht *verbessert* habe. *Mitzler* schlägt nun selbst eine angebliche Verbesserung vor, allein von solcher Beschaffenheit, *dass man hierdurch aus dem Regen unter die Traufe geräth,* nämlich statt des fraglichen Taktes *A,* den von ihm umgeänderten Takt *B*, z. B.



Wenn man ja *Bird's* Stimmführung tadeln wollte, so möchten die Takte 11, 14 u. 17 eine gerechtere Veranlassung hierzu darbieten, als dieser achte Takt.

hinzugefügte dritte Stimme, und zwar ohne alle Veränderung der früheren 2stimmigen Notirung dieses Canons, eintritt, z. B.



Dieser letztere Canon veranlasst mich zu einer ähnlichen Behandlung, wie ich sie bereits §. 58. aufgestellt habe, und wonach die dritte Stimme statt in der *Unteroctave*, nunmehr in der *Unterquarte* eintritt, z. B.

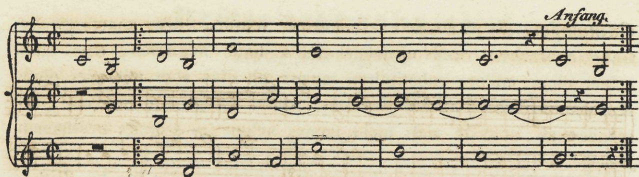


Der aufmerksame Leser wolle diese Bearbeitung mit der vorhergehenden und derjenigen des 45sten §'s vergleichen, um den Grund zu den kleinen Differenzen zu finden, welche sowohl in dieser, als in jener Umänderung (Umschrift) vorkommen. —

Als *drittes* Beispiel mag ein 2stimmiger canonischer Satz des 35sten §'s dienen, dessen 2te Stimme in der *Unterseptime*, und die nunmehr hinzugefügte 3te Stimme in der *Obersecunde* eintritt, z. B.



Als *viertes* Beispiel mag wiederum ein Satz des 45sten §'s dienen, und zwar der ganz kleine 2stimmige Canon in der *Oberterz*, da solcher, bei einer in der *Oberquinte* hinzuzufügenden *dritten* Stimme, ganz unverändert bleiben kann, und nur, des Wiederanfangens wegen, die bemerkte *Schlussnote* erfordert, z. B.



Zum *fünften* Beispiel mag der 2stimmige Canon der Sexte des 45sten §'s dienen, da solcher unverändert bleiben, und dennoch die Hinzufügung einer *dritten* Stimme, wenn solche wie hier in der *Unterquarte* eintritt, erhalten kann, z. B.



Will man das vorstehende Beispiel als Canon der *Terzdecime* und *Quinte* notiren, so muss man zur Vermeidung der *durchgehenden Quinte*, welche aus der *Umkehrung der durchgehenden Quarte* entsteht, die *erste* und *dritte* Note des 1sten Taktes *punktiren*, wodurch das bessere Zusammentreffen der betreffenden Töne als *Sexte* entsteht, z. B.

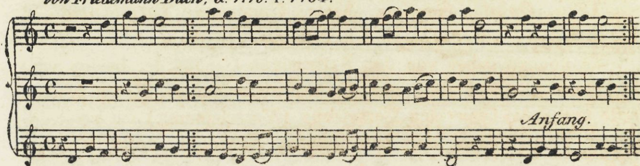


§. 62.

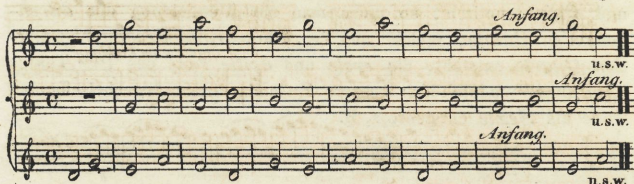
Wenn man nun die Beispiele des vorhergehenden §'s, nebst den 3stimmigen Progressionssätzen des 56sten §'s, wohl in's Auge gefasst hat, so wird man sich auch im Stande befinden, seine eigenen Uebungen dieser Art vornehmen zu können; und ich will nur noch in Beziehung auf die Anwendung dieser Progressionssätze nachträglich bemerken: dass man an denjenigen Stellen, wo die *Fortsetzung* eines angefangenen Progressionssatzes *Octaven-* oder

Quintenfortschreitungen veranlassen würde, den angefangenen Gang abbrechen, und entweder auf's neue beginnen, oder statt seiner einen andern substituiren muss; ob dies aber mit oder ohne Anwendung von Pausen geschehen kann, hängt von solchen Umständen ab, welche sich nicht immer schon im Voraus bestimmen lassen.

Als ein kleines Beispiel dieser Art, mag nachstehender 3stimmiger Canon von *Friedemann Bach* dienen, welchen *Marpurg Tab. 27*, der Notenbeispiele zum 2ten Bande seiner *Abh. v. d. Fuge* anführet, sich übrigens über eine *Vorschrift zu dessen Abfassung* nicht ausspricht, z. B.



Dieser Canon gründet sich nun auf nachstehende Fortschreitung:



Im 3ten Takte erscheint also die Quartenfortschreitung abgebrochen und von *neuem angefangen*, nur dass die *anfangende* Note hier auf der schlechten Taktzeit eintritt; und im letzten Takte ist dann noch eine einzelne Terzenfortschreitung angehängt.

Damit nun die 2te Stimme nicht als leer anschlagende Quinte eintrete, ist der ersten Note eine Pause vorgesetzt, und zugleich der zweiten Note eine durchgehende Note angehängt worden.

Die folgenden anschlagenden Quinten, werden durch die Terz der inzwischen dazugetretenen Mittelstimme verbessert; die Pause im letzten Takte möchte aber, sammt ihrer Note, wohl unnöthig erscheinen.

Dritter Abschnitt

des dritten Capitels.

Ueber die einzeilige Notirung eines 3stimmigen strengen Canons.

§. 63.

Aus der §. 47. aufgestellten Tabelle über die durch die Versetzung der verschiedenen Tonschlüssel sich ergebende *Veränderung der Tonhöhe einer in unveränderter Stellung bleibenden Note,* und aus den hiermit in Beziehung stehenden *Notenbeispielen,* geht hervor: dass nur ein *solcher Canon* in *Einer* Notenzeile (Stimmzeile) notirt werden kann, dessen *Folgestimmen* sich als *Terz, Quinte, Septime, None, Undecime, Terzdecime* und *Doppeloctave* zur *anfangenden Stimme* verhalten.

Es können daher von den 3stimmigen Canons der beiden vorhergehenden Abschnitte, nur die nachstehenden in *Einer* Notenzeile und dabei bemerkten Vorsetzung (Vorzeichnung) der verschiedenen *Tonschlüssel der betreffenden Stimmen,* notirt werden, z. B.

1. *Canon in der Oberterz u. Unterquinte*

2. *item*

3. *C. i. d. Quinte u. im Einklang.*

4. *C. i. d. Unterquinte u. Unternone.*

5. *C. i. d. Oberquinte u. Unterseptime.*

6. *C. i. d. Terz u. Quinte.*

7. *C. i. d. Obersexte u. Quinte.*

Anmerkung. **Da bei den beiden ersten der vorstehenden 3stimmigen Canons, die erste Folgestimme schon auf dem zweiten Viertel, und bei'm dritten Canon auf dem 4ten Viertel des 1sten Taktes eintritt, so habe ich hier *die anfangenden halben Noten des Canons* durch die dabei bemerkten *Punkte* in *Viertel* abgetheilt, um bei dem betreffenden Viertel den *Eintritt der Folgestimme* genau angeben zu können.**

§. 64.

Aus der §. 49. angeführten Bemerkung: dass nur dann ein Canon der *Secunde, Quarte, Sexte, Octave* u. s. w. in *Eine* Notenzeile mit Vorsetzung (Vorzeichnung) der erforderlichen *Tonschlüssel*, notirt werden kann, wenn man sich der *enharmonischen* Vorzeichnung der Tonarten *Cis* und *Des*, oder *Fis* und *Ges* bedienet, geht zugleich hervor: dass wenn auch *nur Eine Stimme* eines 3stimmigen Canons in der *Secunde*, *Quarte, Sexte, Octave* u. s. w. eintritt, dessen *einzeilige* Notirung ebenfalls die *enharmonische Vorzeichnung der betreffenden Tonarten* erfordert.

Da jedoch ein solches Verfahren mehr *umständlich* als *nützlich* ist, so kann man sich bei der *einzeiligen* Notirung eines *mehr als 2stimmigen* Canons, auf die einfache Anführung *desjenigen Tonschlüssels,* beschränken, welchen die *anfangende Stimme* erforderte, und zugleich mit den *Eintrittszeichen der Folgestimmen,* deren *Tonhöhe* durch *Zahlen* bemerken, welche, je nachdem hierdurch ein *oberes* oder *unteres* Intervall angegeben werden soll, im ersten Falle *oberhalb* und im zweiten *unterhalb des Liniensystems* gesetzt werden.

Die *einzeilige* Notirung des im 61sten §. aufgestellten *Canons in der Obersecunde und Unterquarte,* kann daher auf nachstehend bemerkte Art geschehen, z. B.



Auch kann das *Eintrittszeichen* hier ganz wegbleiben, da solches durch die *Stellung* der betreffenden *Zahlen* ersetzt erscheint, z. B.



Es versteht sich übrigens wohl von selbst, dass die *Tonhöhe* der hier durch *Zahlen* angegebenen Intervalle, nur nach der *anfangenden Note des Canons,* nicht aber nach derjenigen Note abgezählt werden darf, bei welcher diese Zahlen bemerkt stehen; und eben so versteht es sich auch von selbst: dass die am Schlusse des vorhergehenden §'s gemachte Bemerkung *über die genaue Be-*

zeichnung der Eintrittsstelle der Folgestimmen, ebenmässig bei den *Zahlen* zu beobachten ist, wenn solche zugleich die Stelle des §. vertreten, z. B.



Viertes Capitel.

Ueber die Anwendung des vierstimmigen Satzes bei'm Canon.

Erster Abschnitt.

Ueber den 4stimmigen Canon im Allgemeinen.

§. 65.

Wenn man *4 Stimmen* zur Verfertigung eines *freien* oder *strengen Canons* anwenden will, so muss man bei *ersterem* vorzüglich den *Tonumfang* der zu entwerfenden Melodie, bei *letzterem* aber diejenigen *Intervallenfolgen* [61]) im Auge haben, welche durch die Hinzufügung zweier Terzen *vierstimmig* gemacht werden können.

§. 66.

Bei einem *freien* Canon sind bekanntlich die daran Theil nehmenden Stimmen von *gleicher Art*, so dass es also entweder 4 *Diskant-*, 4 *Alt-*, 4 *Tenor-* oder 4 *Bassstimmen* sind, welche sich in den Vortrag eines solchen Canons zu theilen haben. Da man aber hierbei *Diskant* und *Alt*, so wie *Tenor* und *Bass* als *gleichartig* betrachtet, oder vielmehr insofern gleichartig behandelt: dass man den *Diskant* nicht zu hoch, und den *Tenor* nicht zu tief setzet, so dass *ersterer* auch von einer *Altstimme*, so wie *letzterer* von einer *Bassstimme* vorgetragen werden kann; so betrachtet und behandelt man einen solchen Canon auch in der Art: als wenn solcher entweder für 4 *Diskant-* oder für 4 *Tenorstimmen* zu schreiben wäre. —

---

61) Wenn nicht von *Accordfolgen*, sondern nur von *Intervallenfolgen* die Rede ist, so versteht es sich auch von selbst, dass die betreffende Bemerkung nur den *zweistimmigen* Satz angehen kann.

Ein solcher 4stimmiger Canon muss nun, wie auch schon §. 1. bemerkt worden ist, so abgefasst werden: dass seine 4stimmige Harmonie aus 4 *Tonführungen* besteht, und dass sich die Tonführung der 2ten, 3ten und 4ten Stimme an diejenige der anfangenden Stimme *anschliesse*, und somit sämmtliche 4 Tonführungen in einem *fortlaufenden melodischen Zusammenhange*, zugleich aber auch in einer solchen *contrapunktischen Verbindung* erscheinen: dass durch den Hinzutritt der zweiten Stimme ein eben so vollkommener *2stimmiger Satz*, wie durch den weitern Hinzutritt der dritten und vierten Stimme ein vollkommen guter 3- und 4stimmiger Satz gebildet werde. —

Nachstehende 6 Canons dieser Art mögen vorläufig als Beispiele, wenn auch nicht geradezu als *Muster*, dienen, z. B.



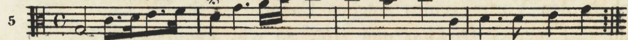




J. P. Kirnberger. G. 1721. + 1783.



Liberti G. 158_. + 16__.



W. A. Mozart. G. 1756. + 1791.





Der *erste* ist ein kleiner französischer *Sing-Canon* über die Worte: *Le son des clockes de Vernon est bon, bon, bon, bon;*

er besitzt aber nur melodischen und durchaus keinen contrapunktischen Werth. [62]) Der *zweite* Canon ist von *J. A. Hiller,* und befindet sich auf dem Titelblatte seiner Anweisungen zum *musikalisch richtigen* und *musikalisch zierlichen Gesange*, Leipzig 1774 und 1780; er hat ebenfalls keinen contrapunktischen Werth, obgleich es scheint, dass *Hiller* selbst ihn *anders* beurtheilt haben mag, da er ihn bei der *zweiten Auflage* seines erstgenannten Werkes, Leipzig 1798, beibehalten hat. [63]) — Der *dritte* ist ebenfalls ein *Sing-Canon* über die Worte: *Ecce quam bonum etc.,* und befindet sich auf dem Titelkupfer von *Pr. Spiess Tractatus mus. comp.*, *Augsburg 1745;* auch er hat *nur melodischen* Werth. — Der *vierte* und *fünfte* Canon befinden sich unter No. 6 und 7 auf der 30sten Tab. zum 2ten Theile der *Marpurg'schen Abh. von der Fuge,* und sind ebenfalls nur als ganz kurze Sätze dieser Art zu betrachten. — Der *sechste* Canon von *Mozart* [64]), ist zwar unterhaltender als die vorhergehenden; allein die Stimmführung der anfangenden, so wie auch diejenige der dritten Stimme, bricht im 4ten Takte förmlich ab; und der so nothwendige *melodische Zusammenhang* dieses Canons, wird eigentlich nur durch die im 4ten Takte der 2ten und 3ten Stimme fortgehende *Bewegung* erhalten.

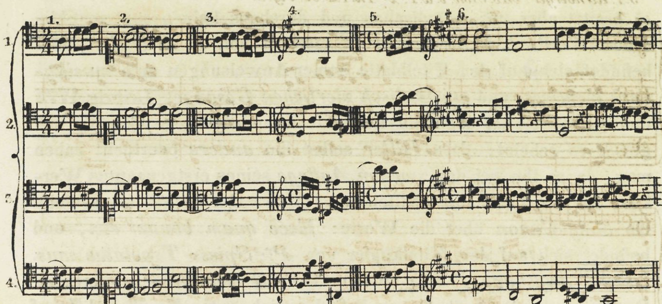
Da sich aus der *contrapunktischen Abfassung* dieser 6 Canons, zugleich ihre so einfache Harmoniefolge erkennen lässt, so will ich sie nachstehend noch, ihrer *Partiturschrift* nach, mittheilen; und hieraus wird man zugleich ersehen: dass sämmtliche Canons, mit Ausnahme des *Hiller*'schen, auch im doppelten Contrapunkte der Octave vorgetragen werden können; obgleich es scheint, dass man diesen Umstand nicht bei eines jeden Abfassung im Auge gehabt habe, z. B.

---

62) *Mattheson,* welcher diesen Canon *pag.* 408 seines *vollkommenen Capellmeisters* mittheilt, bemerkt dabei: dass man ihn, wenn er einigemal wiederholt worden, auf dem Dreiklang *A,* also auf der Quinte der Tonart, mit einem etwas summenden und allmählig sich verlierenden Klange — nach Art des Geläutes — schliessen könne. —

63) *Hiller* mag dies indessen mehr des Textes als der Musik wegen gethan haben, obgleich jener, so wie ihn *Hiller* den Noten unterlegt hat, der *Stufenfolge* von *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La nicht* entspricht. — Diese Worte enthalten übrigens gewissermassen nur die Antwort auf die Worte: *Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?* — vide *Forkel Gesch. d. Mus.* B. 2. pag. 279. —

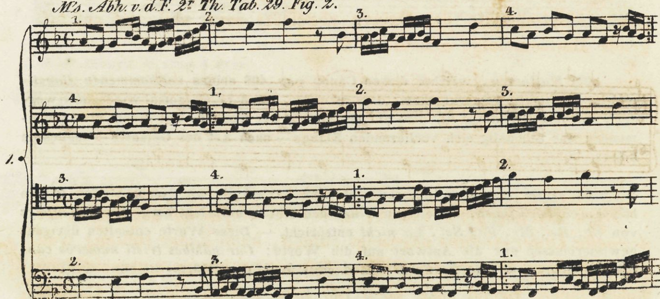
64) Nach seinem thematischen Catalog am 2. September 1788 komponirt.



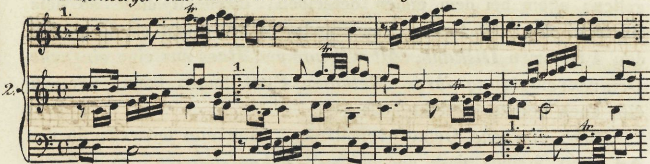
No. 1. kann also von *2 Diskant-* und *2 Tenorstimmen,* No. 4 und 6 können von *2 Diskant-* und *2 Bassstimmen,* und No. 3 und 5 von *2 Alt-* und *2 Bassstimmen* vorgetragen werden; oder man kann auch bei No. 1. nur *einen Tenor* und bei No. 3 und 5 nur *einen Bass* statt des alsdann wegbleibenden einen Diskantes, und bei No. 3 und 5 *einen Bass* statt *eines Altes* nehmen. — Die auf diese Weise zu verändernde Stimmenbesetzung, kann diesen Sätzen nur zum Vortheile gereichen, da sie ihren Vortrag unterhaltender macht.

§. 67.

Noch will ich nachstehend 3 vierstimmige *Canons der Unter-Octaven,* aus *Marpurg's Abh. v. d. Fuge,* mittheilen, von welchen der *dritte* zugleich dem *4fach doppelten Contrapunkte der Octave* zugezählt wird, z. B.

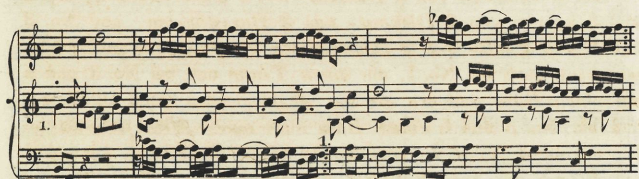


J. P. Kirnberger. Mb. Abh. v. d. F. 2r Th. Tab. 30. Fig. 8.



Mb. Abh. v. d. F. 2r Th. Tab. 6. Fig. 4.





Die *Harmoniefolge* der beiden ersten Canons ist dieselbe, wie bei No. 1, 3, 4 und 5 der vorhergehenden 6 Canons, nämlich diejenige des Dreiklanges der Prime und Quinte der zum Grunde liegenden Tonleiter, wobei mitunter die Quarte als Vorhalt der Terz erscheint.

Der dritte Canon, welcher, wie gesagt, nach dem 4fach doppelten Contrapunkte der Octave abgefasst seyn soll, ist auf folgende Harmoniefolge gebaut, z. B.



Dass *Kirnberger's* Canon, ausser der *einfachen* auch noch die *doppelte Unter-Octave* angezeigt enthält, kann *daher* rühren: weil sich auf diese Weise die Stimmenführungen besser unterscheiden; und derselbe Grund mag auch bei dem letzten dieser 3 Canons

gelten; allein bei dem ersten derselben, erscheint diese so tiefe Stimmführung des Basses unpassend; so wie denn überhaupt bei den 4 Stimmen ***Diskant***, ***Alt***, ***Tenor*** und ***Bass*** nur eine ***einfache Octavenversetzung ihrer Melodien*** Statt finden kann, wie ich dies auch bereits bemerkt habe. —

Diese *einfache* Octavenversetzung, kann nun entweder in der Art Statt finden: dass die ***beiden Diskantstimmen,*** so wie die ***beiden Tenorstimmen,*** unter sich in ***Einklängen*** einander nachfolgen; oder dass man den ***1sten Tenor*** dem ***1sten Diskant,*** und den ***2ten Tenor*** dem ***2ten Diskant*** in der ***Unteroctave*** nachfolgen lässt, wie man beides aus der Partitur nachstehender 2 Canons entnehmen mag, z. B.

A. Moderato. 1. Thema.

B. 1. Thema.

Jedenfalls ist es rathsam *einen 4stimmigen freien Canon zugleich nach den Vorschriften des Contrapunktes der Octave abzufassen,* da dessen Vortrag — der *verschiedenartigen* Stimmen wegen — dadurch unterhaltender wird. —

§. 68.

Da hei einem *Canon im Einklange,* sämmtliche daran Theil nehmende Stimmen die ganze Melodie des Canons in *demselben Tonumfange* zu durchlaufen haben; einer jeden der 4 verschiedenen Singstimmen aber, nur der Tonumfang einer Duodecime eingeräumt, und hierbei das *F* oder *G* der grossen Octave als der tiefste Ton für den Bass, und das *C* der eingestrichenen Octave als der tiefste Ton für den Diskant, und ferner angenommen werden kann: *dass der Tenor um eine Octave tiefer* als der *Diskant,* der *Alt* aber um eine *Octave höher* als der *Bass* gehe; so hat man auch diesen Umstand, bei der Wahl der Tonart eines zu entwerfenden Canons, stets im Auge zu behalten, damit die *tiefen, mittleren* und *hohen Töne* der vortragenden 2, 3 oder 4 Stimmen, auch überall nur ihrem oben erwähnten Charakter gemäss angewandt werden.

Die zu wählenden Tonarten für einen 4stimmigen *Diskant-* oder *Tenor-Canon* (mich dieses Ausdruckes zu bedienen), würden also auf den Sprengel von der Duodecime *c* bis *f*, und für einen *Alt-* oder *Bass-Canon* auf denjenigen von *g* bis *c* zu beschränken seyn; in sofern man nämlich bei der zu entwerfenden Melodie des Canons, den ganzen Umfang einer Duodecime anwenden wollte. —

Wenn nun diese Begrenzung des Tonumfanges einer jeden der genannten 4 Singstimmen, eigentlich auch *nur diese* angehen kann, und man hierbei, namentlich bei'm *Diskant* und *Tenor,* den Tonumfang auch noch um eine Stufe ab- und aufwärts ausdehnen kann, so wird der Lernende doch wohl daran thun, sich überhaupt bei seinen Uebungen dieser Art auf den bemerkten Tonumfang zu beschränken, da sich eine *Erweiterung* desselben, falls solche durch besondere Umstände hervorgerufen werden sollte, nur um so leichter anwenden lassen wird.

§. 69.

Ueber den *Schluss* eines 2stimmigen unendlichen Canons, habe ich mich schon früher ausgesprochen, und habe in Beziehung auf den 3 und 4stimmigen freien Canon nichts weiter hinzuzufügen,

als dass man (was sich indessen auch wohl von selbst versteht) bei denjenigen Canons dieser Art, welche eine in der *Unteroctave eintretende Folgestimme* besitzen, nur mit der ***Prime im Basse*** schliessen darf. — Der vorletzte Canon würde daher nur auf der *ersten Note* des letzten Taktes, der letzte Canon dagegen sowohl auf dem dritten Viertel des 4ten wie des 10ten Taktes schliessen können.

Von den oben angeführten 6 Canons, schliesst der *erste* auf dem 1sten Viertel, und der *zweite* auf dem 4ten Viertel [65]) des letzten Taktes; der *dritte* Canon schliesst auf dem 3ten Viertel des *ersten* Taktes, dagegen der *vierte* auf dem 3ten Viertel, der *fünfte* aber auf dem 1sten Viertel des *letzten Taktes* schliessen.

Die zu Anfang des 67sten §'s angeführten 3 Canons, gestatten aber, streng genommen, *gar keinen Schluss,* und in keinem Falle *für alle 4 Stimmen;* und nur der zweite Canon (der *Kirnberger'*-sche) könnte auf der ersten Note des 4ten Taktes geschlossen werden, wenn man der 2ten Stimme statt der 1/8 Pause, die Note *c* geben würde. —

§. 70.

Da ich mich über die Abfassung eines 2- und 3stimmigen *freien* Canons bereits so umständlich ausgesprochen, und über diejenige eines solchen *4stimmigen Canons* auch die wesentlichsten Umstände vorstehend angeführt habe, so wird der Lernende nunmehr auch seine eigenen Uebungen dieser Art vornehmen können; und ich will schliesslich hier nur nochmals auf den unter Ziffer 9 des 7ten §'s mitgetheilten 4stimmigen Zirkel-Canon und meine desfallsigen Bemerkungen aufmerksam machen, nämlich: dass nicht jeder Canon für 4 Stimmen darum auch einen *vierstimmigen* Satz enthalten müsse, sondern dass bei einem solchen Canon oft nur ein *dreistimmiger* Satz bestehe, welcher indessen, da sich *vier* Stimmen abwechselnd in seinen Vortrag theilen, bald in dieser und bald in jener verschiedenartigen Stimmenbesetzung erscheint; so wie dies z. B. mit dem oben erwähnten 4stimmigen Zirkel-Canon der Fall ist, dessen 3stimmige Harmonie jedesmal von 3 *andern* Stimmen vorgetragen und dadurch sein Thema noch besser herausgehoben wird.

Ausserdem benutzet man dieses Verfahren auch noch bei solchen Sätzen, wo durch den Hinzutritt der *vierten* Stimme die Stimm-

---

65) Ich will hier vorläufig bemerken: dass man alle Schlussfälle welche auf eine *gute* Zeit des Taktes fallen, *männliche,* die auf die *schlechte* Zeit des Taktes fallende aber *weibliche* nennt.

führung der bereits angewandten *drei Stimmen* nicht gut *weiter fortgesetzt* werden kann; in welchem Falle man gewöhnlich die Stimmführung der dritten Stimme bis zum Eintritte der vierten Stimme fortsetzet, und hier die eigentliche Melodie des Canons schliesset. — Bei der *einzeiligen* Notirung eines solchen Canons, besteht daher der *Rest* (die *letzten* Takte) aus so vielen Pausen, als man Noten weggelassen hat.

Ich werde im Verfolge Veranlassung nehmen, meine Leser noch auf einige Sätze dieser Art aufmerksam zu machen.

Zweiter Abschnitt

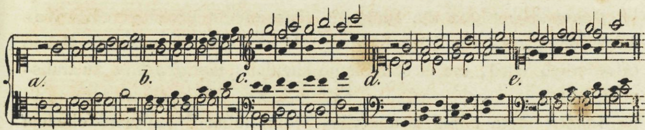
des vierten Capitels.

Ueber die harmonische Grundlage und der hiernach vorzunehmenden Einrichtung eines vierstimmigen strengen Canons.

§. 71.

Die Grundlage eines 4stimmigen strengen Canons beruhet ebenfalls auf der zulässigen Anwendung der *Terzenharmonie*, durch welche hier ein bereits bestehender, oder neu zu entwerfender *zweistimmiger Canon*, zu einem *vierstimmigen* erweitert werden soll. —

Man kann daher auch einen auf diese Weise zu bildenden *vierstimmigen Satz*, als einen *doppelt zweistimmigen* betrachten, dessen 2 und 2 Stimmen in Terzen oder Decimen, oder in Sexten als umgekehrte Terzen, fortschreiten; z. B. nachstehende, nach den Vorschriften des 34sten §'s zu entwerfende 2stimmige, und nunmehr, auf die oben bemerkte Art, 4stimmig zu behandelnde Sätze.



Wenn man nun die hier bei *b*, *c*, *d* und *e* hinzugefügten beiden Terzen oder Sexten, *nicht* gleichzeitig mit ihren Hauptnoten, sondern erst auf die §. 34. erwähnte Art *nach diesen* eintreten lässt, und sie unter sich eben so behandelt, wie man ihre *Hauptnoten* behandeln kann; so kann es auch nicht fehlen, dass man aus dem *zweistimmigen Satze* bei *a*, so viele *vierstimmige Canons*

formiren kann, als man nach Anleitung dieser 4 Sätze bei *b, c, d* und *e* die 4 Stimmen derselben *verschiedenartig eintreten lassen,* und mit den *Schlussnoten* der zuletzt eintretenden Stimme, die *Anfangsnoten* der zuerst wieder von vorne eintretenden Stimme *harmonisch richtig* verbinden kann, z. B. einige derselben:

Bei *a* und *b* besteht nur die kleine *Verschiedenheit im Eintritte der 4 Stimmen:* dass bei *a* der *Alt*, bei *b* aber der *Bass,* als erste Folgestimme erscheint; mithin hierbei nur ein *Umtausch des Eintrittes* zwischen diesen beiden Stimmen Statt findet. —

Bei *c* aber treten die Stimmen ganz anders geordnet ein; wodurch denn auch die Einschiebung einer doppelt so langen Pause erforderlich wird, um diesen Canon ebenfalls *per gradum* zu transponiren.

Dieses stete Steigen um eine Stufe höher [67]), ward ehedem als eine besonders künstliche Einrichtung eines Canons betrachtet; allein dass diese Transposition *per gradum* (wie man dieses Verfahren zu benennen pflegt) ganz einfach, und mitunter sogar noch

---

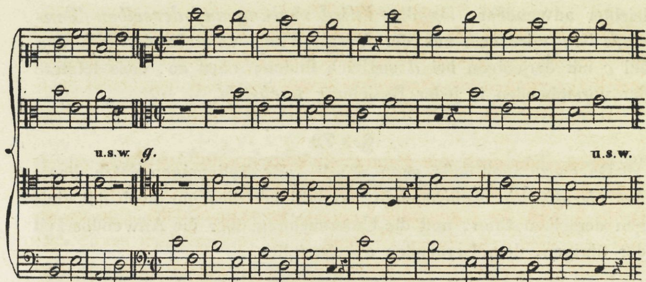
66) Diese Schlussnote der canonischen Melodie ist um deswillen um die Hälfte ihrer Dauer verkürzt worden, *weil ohne vorhergehende Pause der Wiedereintritt gar nicht bemerkt werden würde.* —

67) Ich habe dessen bereits §. 7. Ziffer 9 Erwähnung gethan.

leichter anwendbar, als die *Wiederholung auf derselben Tonstufe* ist, wird man aus der Vergleichung vorstehender Notirung bei *c* mit derjenigen bei *d* sogleich finden; eben so, dass letztere der vorstehenden in jeder Beziehung *nachsteht.*

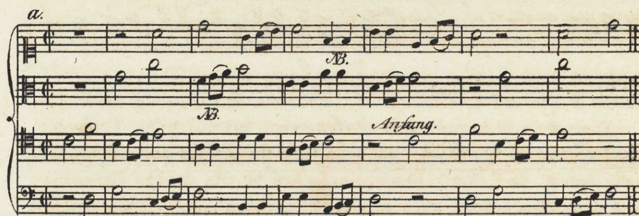
§. 72.

Da es zu weitläufig seyn würde, alle 2stimmigen Sätze dieser Art *vierstimmig* zu behandeln, so will ich dies nur noch mit einigen derselben thun, und die Untersuchung über die Anwendbarkeit der übrigen, dem Lernenden anheimstellen.



Anmerkung. Bei einer abwärts gehend fortrückenden Folge von steigenden Quarten oder fallenden Quinten, von welcher Art die beiden letzten der vorstehenden Beispiele sind, ist es ganz unvermeidlich, dass zwei Stimmen *Octaven und Quinten in der Gegenbewegung machen.*

Aber, nicht allein dass bei dieser Schreibart, und bei'm *mehrstimmigen Satze* ohne weiteres, *Octaven und Quinten in der Gegenbewegung* erlaubt sind; so können solche durch eine passende Verzierung der betreffenden Stellen, wenn auch nicht durchgängig, doch stellenweise *ganz unscheinbar* gemacht werden, z. B. *a. b.*





§. 73.

Die zu Anfang des 71sten §'s erwähnte ***Terzenharmonie,*** kann indessen bei solchen zweistimmigen Tonfolgen, welche aus *stufenweise fortrückenden Secunden* bestehen, *nicht* angebracht werden, da hierdurch lauter *Octavenfolgen* entstehen würden. [68])

Wenn nun auch das Fehlerhafte einer *einmaligen* Folge zweier Octaven, durch Anwendung der ***Retardation*** gehoben werden kann, (*vide* §. 169. der ***Harmonie-Lehre***), so würde doch eine *mehrmalige Folge retardirter Octaven* nicht zu empfehlen seyn; dass übrigens auch diese, nach Umständen, von *verschiedenartiger* Wirkung, und bald mehr, bald weniger *gut* oder *nicht gut* zu nennen seyn kann, mag man aus der *Ueberschrift* der nachfolgenden Sätze dieser Art entnehmen, z. B.

Dass man aber bei *nicht stufenweise* fortrückenden Tonfolgen, die Retardation der Octave mit ganz gutem Erfolge anbringen kann, habe ich §. 263. der ***Harmonie-Lehre*** bereits nachgewiesen; so wie man dieses denn auch aus nachstehenden *canonischen Sätzen* ersehen kann, z. B.

---

68) Der Dreiklang kann nämlich nur durch die *Octave* seiner Prime, Terz oder Quinte *vierstimmig* gemacht werden, und somit kann auch kein vierstimmiger Sextenaccord und Quartsextenaccord *ohne Octave* des einen oder andern seiner Intervalle erscheinen (vide §. 117. u. §. 257. der *Harmonielehre*). Dass aber die Bildung einer *vierten Stimme* durch eine *Verdoppelung in Einklängen,* bei einer *canonischen Nachahmung* nicht Statt finden kann, ergibt sich wohl von selbst. —

a.

b.

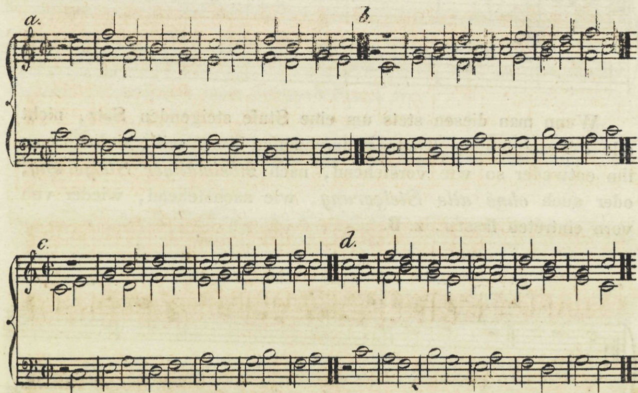
c.

d.

Dass hierbei aber auch sehr viel auf die *rhythmische Eintheilung* ankommt, in welcher ein solcher oder ähnlicher Satz erscheint, kann man unter andern aus nachstehendem Satze bei *a* entnehmen, welcher in *dieser* rhythmischen Verbindung dem Satze bei *b* an Wirkung fast ganz gleich ist, diese seine fehlerhafte Eigenschaft aber gänzlich verliert, wenn man seine rhythmische Eintheilung verändert und solche in der bei *c* angebrachten Ordnung notirt, z. B.



Und in diesem Umstande ist denn auch der Grund zu suchen, wesshalb man einen solchen Gang zu einer canonischen Nachahmung benutzen kann, z. B.



§. 74.

Ich will nunmehr noch einige der vorhergehenden 4stimmigen Tonfolgen, in der Art *verziert* hierher setzen, wie ich die beiden letzten Sätze des 72sten §'s behandelt habe.

Als *erstes Beispiel* mag nachstehendes dienen:

1te Transp.

2te Transp.

Anfang.

Wenn man diesen stets um eine Stufe steigenden Satz, nicht alle 7 Tonstufen der Tonleiter durchlaufen lassen will, so kann man ihn entweder so wie vorstehend, nach *zweimaliger Steigerung*, oder auch *ohne alle Steigerung*, wie nachstehend, wieder von vorn eintreten lassen, z. B.

Anfang.

Zum *zweiten Beispiel* kann der am Schlusse des 71sten §'s aufgestellte canonische Satz dienen, wenn man denselben z. B. auf nachstehende Art um etwas verlängert:

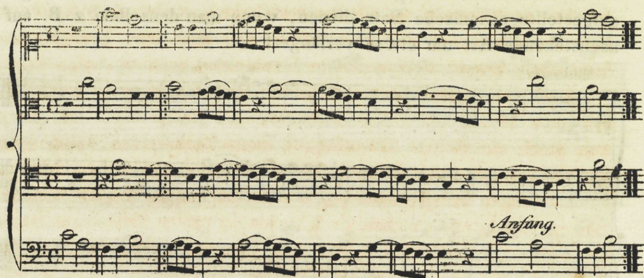
Moderato.

Anfang.

Der am Schlusse des 73sten §'s aufgestellte canonische Satz, kann hier als *drittes Beispiel* gelten, wenn man ihn auf nachstehende Art in *kleineren* Notenfiguren notirt, und so sein *melodisches Verhältniss* mehr heraushebt, z. B.

Anfang.

Man kann den fraglichen Satz des 73sten §'s aber auch auf nachstehende Art notiren, und den *Tenor allein* der Retardation unterwerfen, in welchem Falle jedoch der *Wiedereintritt* des Anfanges erst um ½ Takt später erfolgen kann, z. B.



In Betreff der hier in ihrer Dauer *abgekürzt* (verkleinert) erscheinenden letzten Note des 3ten und 6ten Taktes, bemerke ich: dass dies um desswillen geschehen musste, weil sich ausserdem folgende *unpassende Bildung der Schlussnote* ergeben haben würde, z. B.



§. 75.

Man kann also fast jeden 2stimmigen canonischen Satz, *durch hinzuzufügende Terzen* zu einem 3- und 4stimmigen canonischen Satze umändern, und auf die bemerkte Art verzieren; und es macht hauptsächlich nur die so nothwendige *Vereinigung des Schlusses mit dem Anfange* diese Arbeit mehr oder weniger schwierig, und erfordert bald diese oder jene kleine Abänderung des *Mustersatzes,* welche Abänderung dann Note um Note von einer Stimme in die andere übertragen werden muss. — Und nur an denjenigen Stellen, wo sich diese abzuändernde Tonfolge durchaus *nicht fort-*

setzen **lässt, kann man** ***Pausen*** **einschieben; wodurch aber (wie ich dies auch bereits §. 59. bemerkt habe) weder eine** ***fühlbare Störung im Gange der Stimmführung,*** **noch eine** ***Verstümmelung einer musikalischen Figur,*** **veranlasst werden darf. —**

Auch aus einem ***3stimmigen*** **Canon, wenn solcher auf die §. 56. bemerkte Weise aus einem zweistimmigen entsprungen ist, kann man durch die weitere Hinzufügung einer Terz, einen 4stimmigen Canon machen; und dass es hierzu mitunter nur einiger kleinen Umänderungen bedarf, kann man aus nachstehenden 2 vierstimmigen Sätzen entnehmen, welchen die betreffenden beiden 3stimmigen Sätze des 61sten §'s in derselben Art zum Grunde liegen, wie sich die Abfassung der letztern auf diejenige der betreffenden beiden 2stimmigen Sätze des 45sten §'s gründet, z. B.**

1. *Anfang.* 2.

Quarta Vox. *Quarta Vox.*

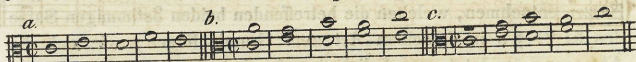
Anfang. *Anfang.*

Der Lernende wolle nun diese 2-, 3- und 4stimmige Notirung der fraglichen beiden Sätze gegen einander halten, um die ***Veranlassung*** **zu der jedesmal damit vorgenommenen** ***Umänderung*** **kennen zu lernen. —**

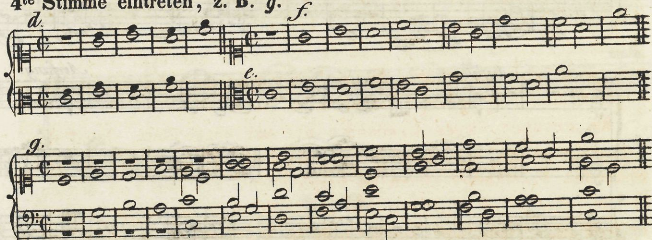
§. 76.

Nächstdem, dass solche *Terzensätze* zur *Vermehrung* der an einem Canon Theil nehmenden *Stimmen* dienen, kann man sie zugleich noch zur *Verlängerung der canonischen Melodie* benutzen.

Wenn man nämlich z. B. nachstehenden *einstimmigen* Satz bei *a*, auf die bei *b* notirte Art *zweistimmig* macht, und nunmehr die *erste Note der begleitenden Stimme* und *die letzte Note der anfangenden Stimme* weglässt, so erscheint derselbe auf die bei *c* notirte Weise als ein *zweistimmiger canonischer Satz:*



Füget man nun den beiden Stimmen des vorstehenden Satzes bei *c*, ihre *Oberterzen* bei, z. B. *d*, und benutzt *die Oberterz der anfangenden Stimme* zur *Verlängerung der Melodie*, z. B. *e*, so kann es nicht fehlen, dass man die *nachahmende Stimme* auf *gleiche Weise* behandeln kann, z. B. *f*; und da die fragliche *Fortsetzung der Melodie*, welche bei der anfangenden Stimme im 4ten, und bei der nachahmenden Stimme im 5ten Takte eintritt, auf die bei *d* notirte *Oberterzen* gegründet ist, so können auch an diesen beiden Stellen die *Unterterzen* dieses Satzes als 3te und 4te Stimme eintreten, z. B. *g*.



Stölzel, aus dessen *musikalischem Arsenal* (vide §. 5.) ich den oben bei *d* notirten Terzensatz und dessen melodische Verlängerung entlehnt habe, hat jedoch nicht den von mir notirten 4stimmigen Satz bei *g*, sondern nachstehenden aufgestellt, welcher zwar auch *canonisch* richtig und dabei sogar noch *wohlklingender* als der vorhergehende, aber schlechterdings *nicht* aus dem oben

bei *d* aufgestellten *Schema* hervorgegangen ist; da nach diesem 4stimmigen Schema, weder der von *Stölzel* notirte Eintritt der 3ten Stimme, (welcher hier im 4ten statt im 5ten Takte erfolgt, und daher den harten Dreiklang *F* veranlasst) noch der im 6ten Takte vorkommende harte Dreiklang *G*, begründet erscheinen, z. B.



Da nun *Stölzel* weder hierüber, noch darüber etwas bemerkt: dass die *anfangende* zugleich die *tiefste* Stimme des Canons bleibt, so scheint es, dass ihn folgendes harmonische Verhältniss des fraglichen Schema's:



veranlasst hat, die dritte Stimme schon auf dem 4ten Takte eintreten zu lassen; und da *Stölzel* das hierdurch sich herausstellende Terzenverhältniss zwischen der 3ten und 2ten, und zwischen der 4ten und 1sten Stimme als *richtig* befunden, das im Schema begründete Terzenverhältniss hierüber auch ganz aus dem Auge verloren hat. Nur das bemerkt *Stölzel*, nämlich: dass sich sein 4stimmiger Canon *per gradum* transponiren lasse. [69]).

Ich erwähne dieses Umstandes nur um desswillen, damit der Lernende aufmerksam gemacht werde: jedes *Beispiel* mit der betreffenden *Vorschrift* genau zu vergleichen, um sich von dessen, in dieser Beziehung *richtigen* oder *unrichtigen*, *Abfassung* zu *überzeugen* zu suchen. — Leider trifft es sich nur gar zu oft, dass

---

69) Meine oben bei *g* aufgestellte Notirung dieses Canons, lässt übrigens auch dieselbe Transposition zu, z. B.



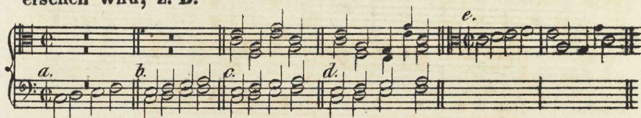
ein als *Beispiel* aufgestellter Satz, wenn derselbe an sich selbst auch ganz gut ist, zu der betreffenden *Vorschrift* entweder nur *mangelhaft*, oder auch *gar nicht passet*, und hierdurch eher *schadet*, als *nutzet*. —

§. 77.

In *A. Werckmeister's Harmonologia* vom Jahre 1702, kommt *pag. 103* ein ähnlicher Satz vor. —

Werckmeister nimmt nämlich die nachstehend bei *a* notirte Tonfolge als *Thema* an, welchem er die *Terzenbegleitung* bei *b* beifüget, und nun gegen diesen Terzengang abermals Terzen setzet, z. B. *c*, diese aber so wie bei *d*, *contrapunktisch* behandelt, da sie ausserdem nicht hätten in der *Gegenbewegung* bleiben können.

Nunmehr *verlängert Werckmeister* sein Thema dadurch, dass er die Tonfolge des obersten Terzenganges damit verbindet, zu welchem Behufe aber das Thema um eine Octave hinaufgerückt werden musste, wie man dies alles aus nachstehenden Sätzen *a*—*e* ersehen wird, z. B.



Von diesem verlängerten Thema bei *e*, sagt nun *Werckmeister*, dass es verschiedene canonische Nachahmungen gestatte, von welchen er aber, der Kürze wegen, nur nachstehende anführen wolle, z. B. *f*.

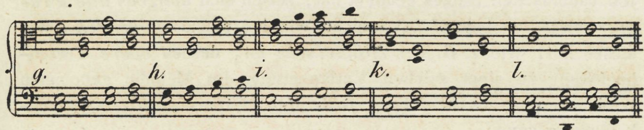


Dieser nun an sich ganz gute Satz, erscheint aber, so wie er hier steht, eben so wenig in dem oben bei *d* aufgestellten Schema begründet, wie dies bei dem oben erwähnten *Stölzel'schen* Satze der Fall war; und *Werckmeister* scheint dies ebenfalls übersehen zu haben.

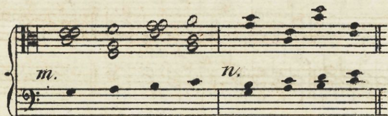
Ich will daher über den *Werckmeister'schen* Satz Folgendes bemerken:

Das fragliche Schema von *Werckmeister* besteht aus der sich wiederholenden *Stufenfolge zweier Dreyklänge*, von welchen der erste *ohne Quinte*, der zweite aber *mit der Quinte* erscheint.

Dieser Umstand gestattet nun: dass sowohl der *Bass* dieser Tonfolge um eine Quinte oder Duodecime *hinauf*, als dass die *oberste Stimme* um eine Quinte oder Duodecime *herunter* gesetzt werden kann, wie dies aus nachstehenden Sätzen *g—l* zu entnehmen ist, z. B.



Nimmt man nun die bei *b* notirte *Versetzung in die Quinte* als tiefste Stimme, so zeigt sich nachstehender Satz bei *m*, und da man nun diesem um eine Quinte hinaufgerückten *Bass*, begreiflicher Weise, die 3 übrigen Stimmen in demselben Verhältniss ebenfalls beifügen kann, der Satz bei *n*, z. B.



Hieraus und in Beziehung auf den Umstand: dass eine jede der 4 Stimmen eines solchen Terzensatzes der *Umkehrung in die Octave* fähig ist, wird man sich nunmehr die Abfassung des oben unter *f* notirten canonischen Satzes erklären können.

Werckmeister macht nun noch den Vorschlag: den so *einförmigen* Gang der 4 Stimmen zu verzieren, und führet in seinem desfallsigen Beispiel auch die oben unter *l* notirte *Versetzung in die untere Duodecime* an (wie dies bei *q* des nachstehenden Beispiels zu ersehen ist), ohne jedoch dieses Umstandes zu erwähnen, z. B.



Uebrigens hätte *Werckmeister* den Gang der 2ten und 3ten Stimme auch ganz *unverziert* lassen können, da solcher in der

Melodie seines Canons nicht enthalten ist, und folglich auch in keiner der am Vortrage dieses Canons Theil nehmenden Stimmen vorkommen kann.

§. 78.

Nach der Art, wie *Stölzel* die Melodie seines §. 76. aufgestellten canonischen Satzes gebildet hat, lassen sich übrigens *alle Progressionssätze* behandeln; und so wie bei einem *steigenden* Satze dieser Art, wie z. B. der *Stölzel'sche* ist, dessen *obere* Terzenbegleitung zu einer solchen Verlängerung der Melodie genommen wird, so muss es bei einem *fallenden* Satze die *untere* Terzenbegleitung seyn.

Wenn man daher nachstehendem Satze bei *a*, und eben so seinem Contrapunkte bei *b*, noch die *untern* Terzen wie bei *c* und *d* beifügen und solche zur Verlängerung der canonischen Melodie benutzen will, so ergibt sich daraus der 2stimmige Satz bei *e*, z. B.



Dieser Satz lässt sich nun als ein *4stimmiger Canon* behandeln, dessen *anfangende* Stimme nach $1\frac{1}{2}$ Takt Pause wieder von vorn eintreten kann, z. B.

Anfang.

u. s. w.

Wenn man die letzte halbe Note weglässt, und dafür ihre Pause setzt, so lässt sich dieser Canon sowohl um *eine Stufe höher* transponiren, als auch nach einer *einmaligen* Transposition, auf der *anfänglichen Tonhöhe* wiederholen, z. B.

Transp. Anfang. u.s.w.

Letzteren Satz kann man nun auch auf nachstehende Art verzieren, z. B.

Transp. Anfang. u.s.w.

Man kann auch *den Eintritt dieser Terzenharmonie* auf die nachstehend bemerkte Art ordnen, z. B.

AB.

u.s.w.

Transp. Anfang.

Und diesen Satz kann man nun wieder verzieren, z. B. auf folgende Weise:



§. 79.

Die *harmonische Grundlage* eines 4stimmigen *strengen Canons*, ist also diejenige eines *solchen 2stimmigen Canons*, dessen *beide* Stimmen noch die Hinzufügung einer Terz, und zugleich dabei eine *Umkehrung in die Octave* gestatten; und als *melodische Grundlage* kann man bald diesen und bald jenen der bereits aufgestellten verschiedenen *Progressions-Sätze* betrachten, dessen Tonfigur aber so zu *verzieren* ist, dass *eine und dieselbe Figur* nicht *mehrmals* und wo möglich *nicht unmittelbar nacheinander* gehört werde. —

Allein, wenn man auch auf diese, oder auf sonst eine Weise, die *Wiederholung der einzelnen Figuren* verdecken kann, so kann man dies doch nicht mit der *Tonfolge des ganzen Canons*, welche, sind einmal sämmtliche daran Theil nehmende Stimmen beisammen, stets *unverändert* wiederkehrt.

Einer solchen unvermeidlichen *Ermüdung*, möchte man daher nur dadurch begegnen können: dass man entweder die *Wiederholung selbst* in etwas *veränderte*, und somit scheinbar einen *neuen Canon* eintreten liess; oder dass man letzteres in der That vollziehe, und demnach einen *zweiten Canon* mit dem ersten verbände, so dass die *anfangende Stimme des neuen Canons* sich mit der *schliessenden Stimme des alten Canons* vereinigen liess. —

§. 80.

Als harmonische Grundlage eines *vierstimmigen freien Canons*, kann man jede richtig behandelte Accordfolge betrachten.

So lange ein *solcher* Canon von *gleichartigen* Stimmen vorgetragen wird, bedarf es auch keiner Einrichtung zur *Umkehrung der Stimmen;* soll er aber z. B. von *Diskant-* und *Tenorstimmen* vorgetragen werden, so müssen seine Stimmen der *Umkehrung* fähig, also nach den Vorschriften des *doppelten Contrapunktes der Octave* abgefasst seyn, wie ich dies auch schon im 67sten §. bemerkt habe. —

Auch bei'm *4stimmigen Zirkel-Canon*, besteht in der Hauptsache dieselbe harmonische Grundlage, wie an seinem Orte gezeigt werden soll.

Da aber bei allen canonischen Sätzen, das *Ohr* oft ganz anders als das *Auge* urtheilt, so muss man sehr *vorsichtig* verfahren, und unter allen Umständen auf eine *ungezwungene Tonfolge*, sowohl in melodischer als harmonischer Beziehung, sehen.

Dritter Abschnitt

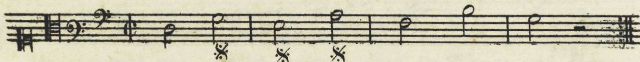
des vierten Capitels.

Ueber die Abfassung eines in *Einer Stimmzeile* zu notirenden 4stimmigen Canons für Diskant, Alt, Tenor und Bass.

§. 81.

Aus demjenigen, was ich bereits über die einzeilige Notirung eines 2- und 3stimmigen strengen Canons gesagt habe, geht zugleich für den 4stimmigen Canon hervor: dass eine jede seiner *3 Folgestimmen* im Verhältniss einer Terz, Quinte, Septime und s. w. zur *anfangenden* Stimme stehen muss, ausserdem eine solche Folgestimme nicht durch diesen oder jenen der bekannten 9 Tonschlüssel 70) angezeigt werden kann. —

Von den canonischen Sätzen des vorhergehenden Abschnittes, lässt sich daher nur folgender Satz des 72sten §'s auf nachstehend bemerkte Weise in *Einer* Stimmzeile notiren, z. B.

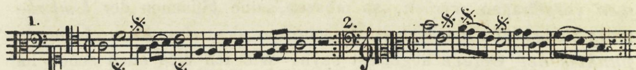


Von den übrigen canonischen Sätzen desselben §'s, lassen sich aber folgende zwei nur *dann* in *Einer Stimmzeile* notiren, *wenn*

---

70) *Vide* Band 1. §. 48. Tabelle.

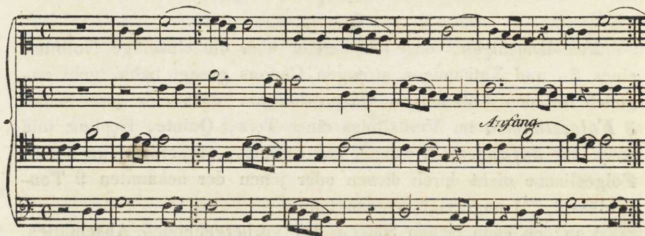
man bei'm ersten die letzte Folgestimme um eine Octave herunter, und bei'm zweiten die vorletzte Folgestimme um eine Octave hinauf rückt, z. B.



Eben so lassen sich die beiden *4 stimmig gemachten* canonischen Sätze des 75sten §'s, wenn man sie in der Art umändert, dass man bei'm *ersten* die beiden zuerst eintretenden Stimmen, und bei'm *zweiten* die erste und letzte Stimme *um eine Octave heruntersetzt,* wie nachstehend bemerkt, in *Einer Stimmzeile* notiren, z. B.



Endlich kann man auch den am Schlusse des 78sten §'s angeführten 4 stimmigen Canon in *Einer Stimmzeile* notiren, wenn man ihn auf nachstehende Art umändert, z. B.



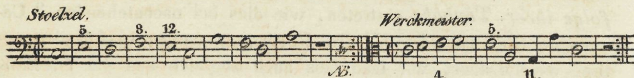
Oder in *Einer* Stimmzeile notirt:



Alle übrigen Canons aber, bei welchen auch nur *Eine* Stimme im Verhältniss einer *Secunde, Quarte, Sexte, Octave* u. s. w. eintritt, und bei welchen es nicht angeht, dass man statt der genannten Intervalle deren *Octave* nimmt, müssen bei ihrer *einzeiligen* Notirung den *Tonschlüssel ihrer anfangenden Stimme* vor-

gesetzt und die *Tonhöhe sämmtlicher Folgestimmen* durch *Zahlen*, auf die bereits erwähnte Art, angezeigt erhalten. —

Die oben angeführten 2 Canons von *Stölzel* und *Werckmeister* können daher nur auf folgende Art in *Einer* Stimmzeile notirt werden, z. B.



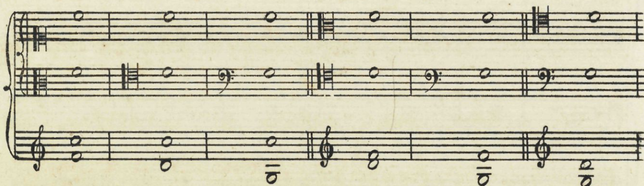
Anmerkung. Da der *Wiedereintritt* des *Stölzel'*schen Canons, um eine Stufe höher geschehen *muss*, so habe ich diesen Umstand durch das bekannte *Custoszeichen* angedeutet.

§. 82.

Wenn die einzeilige Notirung eines 4stimmigen für Diskant, Alt, Tenor und Bass bestimmten Canons, von der Art seyn soll, dass der Canon von einer *jeden* dieser 4 Stimmen in dem *nur ihr eigenthümlichen Tonschlüssel* gelesen werden kann [71], so müssen diese 4 Stimmen in folgendem Verhältniss zu einander stehen:

Diskant und *Alt*, als *Quinte;*
Diskant „ *Tenor*, „ *Septime;*
Diskant „ *Bass*, „ *Undecime;*
Alt und *Tenor*, als *Terz;*
Alt „ *Bass*, „ *Septime;*
Tenor und *Bass*, als *Quinte;*

wie dies aus nachstehenden 3 Notenzeilen deutlich zu ersehen ist, z. B.



Hieraus geht nun zugleich hervor: dass der *Tenor* und *Bass* in demselben Verhältniss zu einander stehen, wie der *Diskant* und

---

71) Unter den in *Einer* Stimmzeile notirten 4stimmigen Canons des vorhergehenden §'s, ist nur ein *einziger*, bei welchem die Vorzeichnung des gewöhnlichen Diskant-, Alt-, Tenor- und Bass-Schlüssels Statt finden konnte. —

Alt; und dass dasselbe zwischen dem ***Diskant*** und ***Tenor,*** wie zwischen dem ***Alt*** und ***Bass*** Statt findet.

§. 83.

Gewöhnlich lässt man diese 4 Stimmen nach der ***Ordnungsfolge ihrer Tonhöhe*** eintreten, wie dies bei nachstehenden 3 Canons der Fall ist, die ich des ***Vortrages*** wegen in 4 Zeilen notire, welche aber, wie man dies auch sogleich aus der ***Stellung ihrer Noten*** entnehmen kann, sämmtlich *einzeilig* notirt werden können, z. B.

J. G. Hoffmann,[72] *Organist in Breslau. G. 1700.*

Anfang.

Da pa = = cem Do = mine in die = = = bus nostris.

Da pa = = cem &c.

Da pa = = = cem &c.

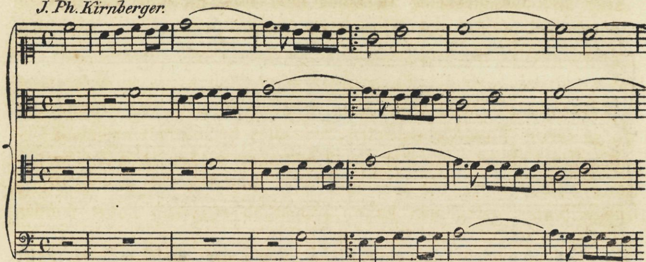
Da pa = = = cem &c.

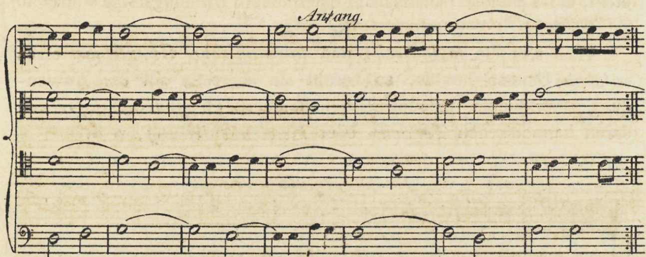
J. S. Bach.

Anfang.

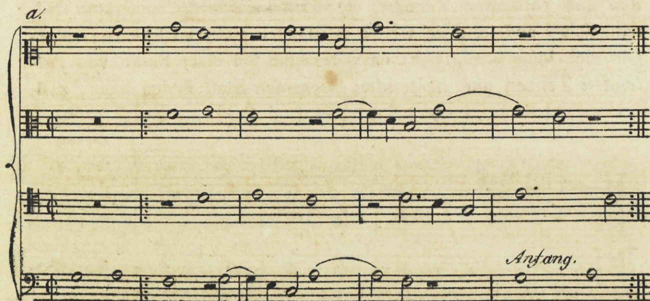
---

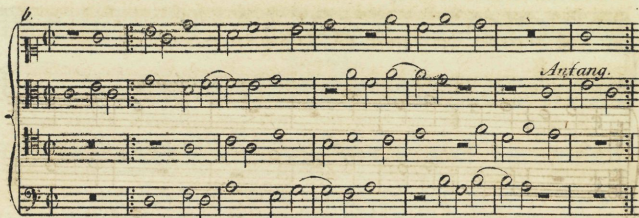
72) *Gerber* hat das Todesjahr dieses seiner Zeit berühmten Organisten nicht angegeben; aus dem Vorberichte zu *Kirnberger's Grundsätze der Harmonie*, Berlin 1773, geht aber hervor, dass *J. G. Hoffmann* noch zu Anfang der 1770ger Jahre gelebt haben muss. —





Dass diese 4 Stimmen aber auch in einer *andern Ordnungsfolge* eintreten können, kann man aus folgenden 2 Sätzen entnehmen:

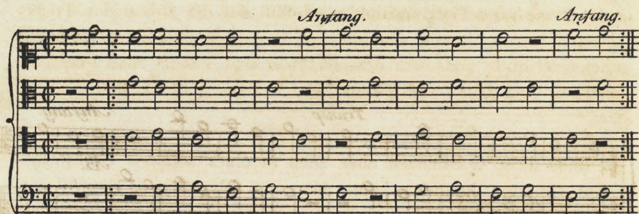




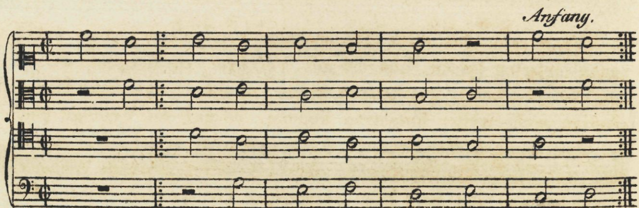
So wie denn auch bei dem einen Canon dieser Art, welcher §.81. notirt steht, die 4 Stimmen abermals in einer andern Ordnungsfolge eintreten.

§. 84.

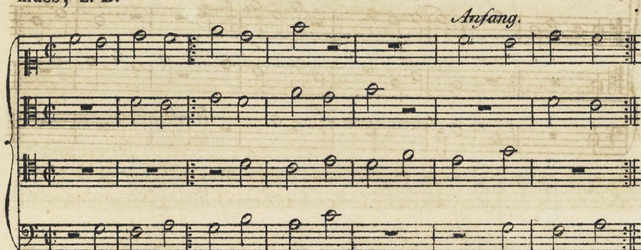
Was nun die *melodische* und *harmonische Grundlage* eines *solchen* Canons betrifft, so beruht sie ebenfalls auf der Anwendung einer hierzu für schicklich befundenen ***Progressionsfigur*** und deren harmonischen ***Terzen-*** oder ***Sextenbegleitung,*** z. B.



Da bei der vorstehend notirten Folge von *steigenden Secunden und fallenden Terzen,* die 4 Stimmen in der bemerkten Ordnungsfolge und in gleichweiten Abständen eintreten können; so ergibt sich hieraus zugleich: dass dasselbe bei einer Folge von *fallenden Terzen* und *steigenden Secunden* Statt finden kann, z. B.



Eine Folge von *fallenden Secunden* und *steigenden Terzen* lässt aber nur die nachstehend notirte Ordnungsfolge der 4 Stimmen zu, nach welcher der **Tenor** die *zulezt eintretende Stimme* seyn muss, z. B.



Man kann diesen Satz auch, auf nachstehende Weise, stets um eine *Stufe höher* transponiren; und man kann ihn auch nach einer *einmaligen* Transposition wiederum auf der Prime der Tonart eintreten lassen, wenn man die bei diesem Wiedereintritt sich ergebende *Quarte* zwischen dem **Diskant** und *Tenor*, und *Septime* zwischen dem **Bass** und **Tenor**, gut heissen will, z. B.

Transp.
Anfang.
NB.
NB.

Wenn man aber diese Transposition nach einer *halben* Taktpause eintreten lassen, und die mit **NB.** bemerkte Secunde, da sie hier eine *grosse* ist, gut heissen wollte, so würde man diese Transposition nicht weiter fortsetzen können, da sich im Verfolge eine frei eintretende *kleine* Secunde ergeben würde, welche nur zu tadeln wäre. — Wollte man es aber bei dieser *grossen* Secunde bewenden und den Satz nach *einmaliger* Transposition wieder auf

der Prime der Tonart eintreten lassen, so würde durch den Wiedereintritt des Basses, die mit *male* bezeichnete Octavenfolge entstehen, und daher auch dieser Satz nicht zu gebrauchen seyn, z. B.

Transp. Anfang. NB. u. s. w. male.

Wenn man die vorhergehende Folge von *fallenden Secunden* und *steigenden Terzen*, in eine Folge von *steigenden Terzen* und *fallenden Secunden* umändert, so zeigt sich über deren *statthafte* oder *unstatthafte* Anwendung ungefähr dasselbe Resultat, wie man dies aus den mit ***NB.*** bezeichneten Stellen der nachfolgenden 3 Sätze ersehen kann, z. B.

a. Anfang.

b. Transp. Anfang. NB. NB. u. s. w. NB.

c. Transp. Anfang.

NB. u. s. w.

male.

§. 85.

Ausser den hier angeführten Intervallenfolgen (Progressionsfiguren), lässt sich nur noch die nachstehende Folge von *steigenden Quarten* und *fallenden Quinten* gebrauchen; wobei aber der *Diskant* und *Alt*, und wiederum der *Tenor* und *Bass*, in Octaven von entgegengesetzter Richtung gehen müssen, z. B.

Anfang.

Und wollte man bei vorstehendem Progressionssatze, den Tenor *gleichzeitig* mit dem Alt in Terzen fortschreiten lassen, so würde hierdurch für die Harmonie wenig oder gar nichts gewonnen, und ein solcher Satz, wenn auch nicht gerade fehlerhaft, doch — als Canon — *unpassend* erscheinen [73]), z. B.

---

73) In wiefern indessen bei einem *vielstimmigen* Canon 2, 3 und mehr Stimmen *gleichzeitig* eintreten können, wird aus den betreffenden Beispielen des 6ten Capitels zu ersehen seyn.

Transp.

non bene.

u.s.w.

Allein, wenn man mit dem Tenor eine *Taktverrückung* (eine *Verrückung seiner Taktnoten* als *gute* und *schlechte*) vornehmen, und ihn, wie nachstehend bemerkt, um 1/4 Note später als den Alt eintreten lassen will, (was hier recht gut geschehen kann), so gewinnt dieser Satz hierdurch sowohl an *harmonischem* als *canonischem Interesse*, z. B.

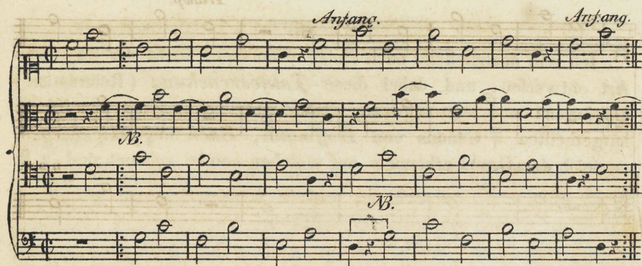
Moderato.

Anfang.

Anfang.

bene.

Wenn man aber diese Taktverrückung mit dem Alt vornehmen wollte, so würde sich diejenige Fortschreitung der Septime ergeben, wonach diese einmal um eine Quarte aufwärts, und das anderemal um eine Quinte abwärts geht, was indessen nur *ungewöhnlich*, aber nicht fehlerhaft, wohl aber letzteres die auf eine 1/4 Pause unterbrochene *Octavenfolge* zwischen Bass und Tenor zu nennen wäre, z. B.



Am besten ist es, wenn man zugleich noch den *Bass* der Retardation unterwirft, indem hierdurch die Harmoniefolge mehr Interesse gewinnet, so auch die erwähnte Octavenfolge zwischen *Bass* und *Tenor aufgehoben* wird, z. B.



Da eine solche Taktverrückung, der gewöhnlichen *Retardation* ganz gleich zu achten ist, so kann man sie auch überall an denjenigen Stellen anzubringen versuchen, wo man, der sich ausserdem zeigenden *Quinten- und Octavenfolgen* wegen, den Canon nicht weiter fortsetzen könnte.

Dass aber die als fehlerhaft betrachteten *Quinten- und Octavenfolgen, durch die Retardation verbessert werden können,* ist aus nachfolgendem Beispiel — welches nach den desfallsigen Vorschriften der Harmonie-Lehre abgefasst ist — zu ersehen:



§. 86.

Ich will nachstehend noch einige canonische Sätze der fraglichen Art entwerfen, und dabei diese *Taktverrückung* (Retardation) anbringen; und man wird aus deren Vergleichung mit den §. 83. mitgetheilten 3 Canons von *Hoffmann*, *Bach* und *Kirnberger*, sogleich den Grund erkennen, auf welchen solche gebauet sind, z. B.

a. Anfang. Anfang.

b. Transp. u.s.w.

c. Transp. Anfang. u.s.w.

***Marpurg*, welcher im 2ten Theile seiner *Abhandl. v. d. Fuge* die beiden Canons von *Hoffmann* und *J. S. Bach* anführet 74),**

---

74) Tab. 34. fig. 2 und Tab. 33. fig. 2.

sagt aber über die *Verfertigung* derselben nichts insbesondere, und spricht sich pag. 100 nur im *Allgemeinen* in folgenden Worten aus:

1) „*Dass keine andere als consonirende Sätze zu gebrauchen sind.*

2) *Dass man zwischen der anhebenden und zweiten Stimme, weder 2 Terzen noch 2 Sexten in gerader Bewegung hinter einander machen, und überhaupt daselbst die Seiten- und Gegenbewegung in Acht nehmen muss. Man mache den Zusatz in der ersten Stimme gegen die zweite, als wenn man einen Contrapunkt in der Decime verfertigte. Mehrere Regeln kann man hiervon nicht geben. Die Vortheile finden sich, wenn man sich übet, und man muss die Intervalle so lange herumdrehen und verändern, bis sie harmonieren. Es kömmt bei dergleichen schweren Compositionen in der That öfters auf einen guten Augenblick an, da man zu andern Zeiten die Nägel und Federn hierüber fruchtlos zerbeisset. Oefters sind auch nur gewisse wenige harmonische Gänge möglich. Man muss alsdann entweder die Proportion der Eintritte ändern, oder selbst eine Vermischung erdenken, ohne sich dem Zwange der Nachahmung eines gewissen Vorbildes zu unterwerfen.*“

Kirnberger spricht sich über die Verfertigung des von ihm angeführten Canons (*Kunst d. r. Satzes*, 2 *Th.* 2 *Abth. pag.* 106) in folgenden Worten aus:

„*Bei dem Contrapunkte der Decime kann eine Melodie so eingerichtet werden, dass sie zu einem 4stimmigen Canon dienet, in welchem alle Stimmen, jede nach ihrem eigenen Schlüssel, aus einem einzigen Notensystem singen können. Folgendes Beispiel wird die Sache erklären. Der Diskant enthält hier den cantus firmus; wenn nun der Alt, wo er auch eintritt, eben diesen Gesang mit dem C. F. im Contrapunkte der Terz singt, der Tenor aber denselben im Contrapunkte der Terz gegen den Alt, und endlich der Bass eben denselben in dem gleichen Contrapunkte gegen den Tenor, so hat man einen solchen vierstimmigen Canon.*“

Hier folgt nun der oben von mir angeführte *Kirnberger'sche* Canon, und ich will es meinen Lesern anheimstellen: *aus dieser Vorschrift die Abfassung dieses Canons zu erkennen*, *und entweder hiernach oder nach Marpurg's angeführten Worten, ähnliche Sätze zu verfertigen.* —

Zur *Vorsorge* will ich indessen Folgendes über die Abfassung solcher Canons bemerken:

Wenn der *Alt,* in seiner contrapunktischen Abfassung gegen den *Diskant,* noch die Hinzufügung einer *obern Terz* gestattet, so erscheint hierin auch die contrapunktische Abfassung des *Tenors* gegen den *Alt* begründet; indem diese hinzugefügte Oberterz des Altes, in demselben Verhältniss zum Diskant steht, wie die nunmehrige Tonführung des Tenors zum Alt, z. B.

D.
a. Terzensatz. u.s.w.
A.

D.
b. Ober Terz des Alts allein

D.
c. A.
T.

Da nun hier der *Bass* in der untern Quinte des Tenors eintritt, also in demselben Verhältniss, in welchem der Alt gegen den Diskant eingetreten ist, so erscheint auch in der contrapunktischen Abfassung des Altes gegen den *C. F.* des Diskantes, diejenige des *Basses* gegen den *Tenor* begründet, z. B.

D.
a. A.

T.
b. D. B.
A.

Wenn nun aber auch auf diese Weise, das richtige Verhältniss des *Tenors* zum *Alt*, in der Oberterz des letzteren zum Diskant [75]) im voraus erkannt werden kann, so muss doch der Diskant bei'm Eintritt des Tenors in einer Art fortgesetzt werden, dass er zu der Tonfolge des Tenors auch harmonirt, und eine fernere gleichmässige Begleitung des Altes gestattet; kurz, es muss hier, so wie bei allen übrigen Canons, welchen nicht eine *bestimmte Progressionsfigur und deren harmonische Begleitung* zum Grunde liegt, *die Fortführung der canonischen Melodie versucht, und von einer Stimme in die andere übertragen werden.*

§. 87.

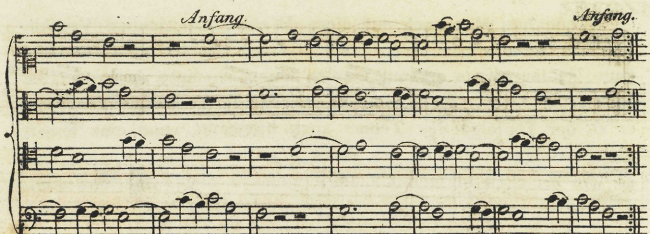
Ich will nun noch einige canonische Sätze dieser Art mittheilen, bei welchen die 4 Stimmen nach der Ordnungsfolge ihrer Tonhöhe eintreten; und hoffe, dass nunmehr der Lernende im Stande seyn wird, die *melodische* und *harmonische Grundlage dieser Sätze* aufzufinden, und hiernach seine eigenen Uebungen vorzunehmen.

1. Transp. Anfang.

2. Anfang. 3.

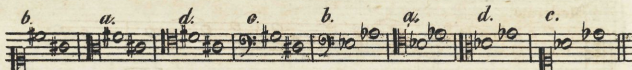
V.S.

75) Da bei dieser Setzart die ganze Stimmführung des *Altes*, bei ihrer Uebertragung auf den Tenor, um eine Terz heruntergerückt, und hierdurch die Terz zum Einklang, und die Sexte zur Quarte wird; so darf man den Alt weder in *Terzen* noch in *Sexten* mit dem Diskant gehen lassen, da dies die unpassende Fortschreitung in *Einklängen* oder in *Quarten* veranlassen würde.



Endlich will ich auch noch 2 Canons mittheilen, bei welchen in der anfangenden Stimme, und somit auch in allen Folgestimmen, ein *chromatisches Intervall* vorkommt, und desfalls Folgendes bemerken:

Da bei dieser Satzart die *Klanghöhe* der 7 unabhängigen Töne *c, d, e, f, g, a* und *h, unverändert bleiben muss,* mithin durch das chromatische *Kreuz* weder *cis* noch *his,* und durch das chromatische *b* weder *ces* noch *fes,* angedeutet werden darf; so kann man im *Diskant*, wenn dieser die *anfangende Stimme* ist, auch nur *cis* und *gis*, oder *des* und *as,* oder wenn der *Bass* anfängt, in letzterem nur *gis* und *dis,* oder *as* und *es* anbringen, wie sich aus folgendem Schema ergibt, z. B.



und es ist daher nachstehender Canon nur so, wie er bei *a* notirt steht, zu gebrauchen; nicht aber auch so, wie ich seine anfangende Stimme bei *b* notirt habe, indem hierdurch die *unpassende Notirung* im 2ten und 6ten Takte des Altes veranlasst würde, z. B.



b.

male. male. u.s.w.

NB.

Ohne nun gerade nachstehende 2 Canons für *gute* Muster ausgeben zu wollen, so muss ich sie dennoch einer aufmerksamen Prüfung des Lernenden dahin empfehlen: ob sie der *Tonführung* wegen hätten *anders* abgefasst werden können, und wie dieses allenfalls hätte geschehen mögen? — Namentlich muss ich die mit ***NB.*** bezeichneten Stellen desfalls zu *prüfen*, und eine Verbesserung derselben zu *versuchen* bitten, da ich solche eben nicht *gut heissen*, sie aber auch nicht geradezu als *fehlerhaft* bezeichnen möchte.

1. *Anfang.*

2. **Moderato.**

NB.

Anfang.

NB.

NB.

NB.

NB

Von einer durch die *Umstände gebotenen Entschuldigung* darf übrigens bei einem *wirklich fehlerhaften Satze* keine Rede seyn, so vielen Schwierigkeiten auch die Abfassung eines solchen Canons unterworfen ist; obendrein, wenn noch *chromatische Versetzungszeichen* dabei angebracht werden sollen. —

Fünftes Capitel.

Ueber die Verfertigung besonders eingerichteter Canons.

Vorbemerkung.

§. 88.

Da sich die Regeln und Beispiele über die Verfertigung nachstehend genannter 10 besonderer Arten von Canons, als:

1. des Canons mit einer *Begleitungsstimme;*
2. - - in der *Vergrösserung* und *Verkleinerung;*
3. - - in der freien und strengen *Gegenbewegung;*
4. - - in der *krebsgängigen Bewegung;*
5. - *Zirkel-Canons;*
6. - *Polymorphischen Canons;*
7. - *Räthsel-Canons;*
8. - *Choral-Canons;*
9. - *Doppel-Canons;*
10. - *musikalischen Labyrinthes;*

nicht wohl in den vorhergehenden 4 Capiteln haben vortragen lassen; so habe ich für solche das gegenwärtige Capitel, und für eine jede der vorstehend rubricirten 10 Nummern, einen eigenen Abschnitt desselben bestimmt. —

Die meisten der hier aufzustellenden Beispiele, werden zwar nicht über *vier Stimmen* erfordern; allein, da es zu umständlich seyn würde, diejenigen der canonischen Sätze, welche manchmal mehr als 4 Stimmen erfordern, entweder hier wegzulassen, und erst im nachfolgenden 6ten Capitel vorzunehmen, oder sowohl hier als dort, also doppelt abzuhandeln; so werde ich, wie gesagt, alles was über die rubricirten 10 Arten von Canons zu sagen ist, im gegenwärtigen Capitel vortragen, und mich bei den erforderlichen Sätzen des nachfolgenden Capitels, auf die betreffenden Stellen des gegenwärtigen beziehen.

Erster Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber den Canon mit einer Begleitungsstimme [76].

§. 89.

Wenn man den Stimmen eines 2-, 3- oder 4stimmigen Canons noch eine *Begleitungsstimme* (in der Regel eine Bassstimme) beifügt, so geschieht dies gewöhnlich in der Absicht: um entweder mehr *Leben* in den Gang eines solchen Tonsatzes zu bringen; oder um die mitunter nur *magern Harmonie der canonischen Stimmen* zu verbessern; oder endlich auch um allenfallsige *Lücken in der Stimmführung der canonischen Stimmen* auszufüllen.

Wenn nun auch eine durch die genannten Umstände veranlasste Begleitungsstimme, dadurch die Verfertigung eines Canons erleichtert, dass man die canonischen Stimmen selbst in ihren angeführten *Mängeln* belassen kann; so fällt es doch bei einem *bereits verfertigten Canon*, selbst wenn er nur zweistimmig ist, oft recht schwer, noch eine solche *Nebenstimme* hinzuzufügen; und es zeigt sich diese Schwierigkeit in einem desto stärkern Grade, je vollkommener die contrapunktische Abfassung der canonischen Stimmen bereits vollzogen worden ist. —

Damit sich aber der Lernende auch hierin, als einer allerdings recht nützlichen Arbeit, versuchen kann; will ich einigen der bereits aufgestellten zweistimmigen Canons, noch eine solche Begleitungsstimme hinzufügen, ohne übrigens diese Beispiele gerade als *Muster* empfehlen zu wollen.

1.

Anfang.

Bassus ad libitum.

76) Die in *J. S. Bach's Dreissig Variationen* enthaltenen 9 Canons, nämlich die 3te, 6te, 9te, 12te, 15te, 18te, 21ste und 27ste Variation, sind sämmtlich 2stimmige *endliche* Canons mit einer *begleitenden Bassstimme;* von welcher Art auch die sogenannte *Fuga canonica* in *J. S. Bach's Musik. Opfer* (Leipzig 1747), wo dagegen der letzte Satz des ebengenannten Werkes ein *unendlicher* Canon dieser Art ist. —

2.

Anfang.

Bassus ad lib.

NB.

3.

Anfang.

NB.

Da der ***Bass*** des ***ersten*** dieser 3 Canons, auch mit jeder der beiden canonischen Stimmen ***allein*** gespielt werden kann, so kann man diesen Canon auch als einen scheinbar nur ***zweistimmigen*** und ***nicht canonischen Satz*** notiren, und die Auffindung seiner ***dreistimmigen Ausführung*** dem Leser überlassen.

Bei'm ***zweiten*** und ***dritten Canon*** findet dies aber nicht Statt, und ich bemerke ausserdem noch: dass ich an den mit ***NB.*** bezeichneten Stellen, statt der ***Anfangstakte***, welche hier hätten eintreten sollen, ***die hier notirten Takte*** gesetzt habe, da sich jene nicht so gut als diese zur hier Statt findenden ***Mitbegleitung der zweiten canonischen Stimme*** eignen. —

Wollte man aber den mit der ersten canonischen Stimme gleichzeitig eintretenden Bass, ***ebenmässig*** wie diese, wiederholen lassen, so müsste man die 3 Anfangstakte des 2ten und den einen Anfangstakt des 3ten Canons ungefähr auf nachstehend bemerkte Weise abfassen, z. B. ***a*** und ***b***.

a. 1. a. 2.

Bassus ad lib.

b. 1. b. 2.

Da aber die begleitende Bassstimme keiner *Nachahmung* zu unterwerfen ist, und da hier, namentlich im *ersten* Canon, die canonische Stimme um so viel Takte später eintritt, so kann man auch den Gang der begleitenden Stimme noch fortsetzen; nur muss bei einem solchen dreistimmigen Satze, wenn derselbe nur in *zwei Stimmzeilen* notirt werden soll, die Tonfolge der *anfangenden canonischen Stimme* in einer gleichen Anzahl Takte, wie diese begleitende Stimme, notirt werden, damit *beide* das erforderliche Wiederholungszeichen *gleichzeitig* erhalten können.

Als Beispiel kann man die Notirung des 2ten und 3ten Canons betrachten, wenn man sich solche *ohne die Notirung ihrer Mittelstimme* denken will. —

§. 90.

Oefters nennt man einen solchen *begleitenden Bass* auch einen *basso continuo* [77]) und findet ihn mitunter auch in der Art notirt, dass er nur aus wenigen Takten besteht, während die canonischen Stimmen eine 2-, 3-, 4 und mehrfach grössere Anzahl Takte enthalten.

Dieses findet in der Regel jedoch nur bei einem Canon im Einklange [78]) Statt, und in diesem Falle enthalten die canonischen Stimmen nur eine *auf die Tonfolge des Basses gegründete Va-*

---

77) Man wolle sich hierbei meiner §. 121. der 1sten Abtheil. (der Lehre des Contrapunktes) ausgesprochenen Bemerkungen erinnern.

78) Ein Canon, bei welchen die eine oder die andere Folgestimme in der *Octave* eintreten sollte, würde nur die eine Berücksichtigung erfordern: dass der *basso continuo* zugleich die *tiefste* sämmtlicher Stimmen sey. —

riation des canonischen Thema's; so wie man denn öfters auch das eigentliche Thema eines solchen Canons selbst, als *basso continuo* behandeln kann, wie ich z. B. mit dem Thema des im 1sten §. aufgestellten Canons hier thun, und ausserdem noch einen kleinen Canon dieser Art entwerfen will, z. B.

1. *Canon à tre, con Basso cont.*

B. c.

2. *Canon à 4, con Basso cont.*

B. c.

Einem so einfachen Canon, wie der letztere ist, einen solchen *basso continuo,* obwohl nicht gerade unter diesem Namen, beizufügen, scheint übrigens ein *alter Gebrauch* zu seyn, wie ich weiter unten bei einigen Canons zeigen werde. — Weitere Bemerkungen über die *Verfertigung einer solchen Begleitungsstimme* halte ich übrigens für überflüssig, da alles, was noch hierüber zu sagen wäre, bereits in der Lehre des Contrapunktes vorgekommen ist.

Zweiter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber den Canon in der Vergrösserung und Verkleinerung.

§. 91.

Bei einem Canon in der *Vergrösserung* muss die *Folgestimme* in Noten von *noch einmal so langer Dauer,* und bei einem Canon in der *Verkleinerung* in Noten von *nur halb so langer Dauer* den Gang der anfangenden Stimme wiederholen, was ich auch bereits §. 7. No. 5 und 6 bemerkt habe; ebenso, dass der eine wie der andere dieser 2 Arten des Canons als ein *unendlicher* oder *endlicher Canon* abgefasst werden kann.

§. 92.

Was nun den *Canon in der Vergrösserung* betrifft, so ist ein *unendlicher Canon* dieser Art gewöhnlich nur *zweistimmig*, und da hierbei die *anfangende Stimme* die ganze Melodie des Canons *zweimal* vortragen muss, während solche von der *Folgestimme* nur *einmal* vorgetragen wird, so kann es auch nicht fehlen: dass in *beiden Stimmen* die *letzte* Note des *vorletzten* Taktes, und die *anfangende Note* des *letzten* Taktes, *in derselben Intervallenfolge zusammentreffen, in welcher die Folgestimme zur anfangenden Stimme eingetreten ist.* — Tritt also z. B. die Folgestimme als *Octave* zur anfangenden Stimme ein, so müssen auch beide Stimmen eine *Octavenfolge* machen, wie dies aus nachstehendem Canon dieser Art an der mit *NB.* bemerkten Stelle zu ersehen ist.



Eine solche *Octavenfolge* lässt sich nun nicht anders vermeiden, als *dass man die letzte Note des vorletzten Taktes bei'm Eintritt des letzten Taktes sich wiederholen lässt,* da nur *fortschreitende Octaven,* nicht aber *auf denselben Tonstufen sich wiederholende Octaven* 79) als fehlerhaft bezeichnet werden.

Auch kann man diese sich wiederholende Octave noch durch einen *Bogen* verbinden, und so das ausserdem *contrapunktisch* Fehlerhafte 80) dieses Satzes gänzlich aufheben, z. B.



Ich kann mich übrigens nicht erinnern, diesen Umstand, welchen ich auch schon in dem §. 7. angeführten *unendlichen Canon in*

---

79) *vide Harmonie-Lehre pag. 74.*

80) *Metrisch* fehlerhaft bleibt es indessen immer, da durch eine solche zweifache Verbindung der schlechten mit der guten Taktzeit, das *Taktgefühl* (die Erkennung der Taktzeiten) gestört erscheint. —

der Vergrösserung berücksichtiget habe, in irgend einem Lehrbuche des Contrapunktes angeführt gefunden zu haben.

Marpurg, welcher im 2ten Theile seiner *Abhandl. v. d. Fuge* Tab. 41. Fig. 11. den nachstehenden Canon von *C. Ph. E. Bach* mittheilet, und einige Vorschriften über die Verfertigung eines solchen Canons gibt, scheint diesen Umstand nicht gekannt zu haben; obgleich ihn die in der anfangenden Stimme, bei der Wiederholung der canonischen Melodie, *eingeschobene Schlussnote*, hierauf hätte aufmerksam machen sollen, z. B.

von C. Ph. E. Bach.

NB.

Augmentatio.

Wiederholung.

NB.

Statt dieser gar nicht hierher gehörigen Schlussnote, hätte die anfangende Stimme den mit *NB.* bezeichneten Takt, eben so gut wie die übrigen Takte dieses Canons, *wiederholen müssen*, wodurch aber auch die von mir erwähnte *Octavenfolge* unvermeidlich geworden wäre, z. B.

NB.

Ein Anderes wäre es aber, wenn man diesen Canon *nicht als einen unendlichen* behandeln, und die angeführte *Schlussnote* auch als solche gelten und den Canon *ohne* die angezeigte *Wiederholung* lassen wollte, z. B.

Allein, alsdann erscheint auch das am Ende der Notenzeile vorkommende *Wiederholungszeichen* ganz *unpassend;* da man solches aber hierher gesetzt hat, so wollte man auch diesen Canon als einen *unendlichen* bezeichnen, und als *solchem* ist und bleibt ihm die fragliche Schlussnote nur *fremd.*

Zur Vermeidung solcher Octavenfolgen, muss man also den letzten Takt eines solchen Canons auf die von mir bemerkte Art abfassen.

§. 93.

Da sich nun im ganzen Werke von *Marpurg,* nur der vorstehende Canon von *Bach* als ein *unendlicher Canon in der Vergrösserung,* dessen Folgestimme in der *ähnlichen (geraden) Bewegung* gesetzt ist, vorfindet, und da mir auch sonst kein *unendlicher Canon* in der *Vergrösserung,* dessen *Folgestimme* in der Octave und dabei in *ähnlicher Bewegung* eintritt, bekannt geworden ist; so möchte wohl anzunehmen seyn: dass man die bei Canons dieser Art sich ereignenden *Octavenfolgen* zwar gekannt, aber nicht gewusst hat, wie ihnen zu begegnen sey. — Allein, es bleibt eben so auffallend, dass man, meines Wissens, nicht daran gedacht hat, die in der ähnlichen Bewegung eintretende Folgestimme eines *unendlichen* Canons in der Vergrösserung, in einem *andern* Intervall als der Octave, z. B. in der *Sexte* eintreten zu lassen, da das fragliche Zusammentreffen zweier Sexten eben so *fehlerfrei,* als das Zusammentreffen zweier Octaven *fehlerhaft* ist. —

Da mir nun auch kein Beispiel der letztern Art bekannt ist, so will ich nachstehend ein solches aufstellen, z. B.



§. 94.

Auch könnte man die Folgestimme in der *Unterquarte* eintreten lassen, falls man das *Leere* eines solchen Quartenanschlages gut heissen wollte, z. B.



§. 95.

Beide Sätze, und namentlich der letztere, würden sich aber noch besser mit einer hinzuzufügenden *tieferen Begleitungsstimme* ausnehmen.

Wenn nun auch die Hinzufügung einer solchen *Begleitungsstimme* zu einem *bereits fertigen Canon,* nicht immer die beste Stimmführung gestattet, so trägt sie doch, wie schon gesagt, zur *Vervollständigung der Harmonie,* und zur *grösseren Belebung der Bewegung* bei, wie man bei einer Vergleichung der nachstehenden 3stimmigen Behandlung der beiden oben angeführten zweistimmigen Canons sogleich finden wird.

1\. *Wiederholung.*

Augmentatio.

Bassus cont.

2\. *Wiederholung.*

Augmentatio.

Bassus ad lib

§. 96.

Als *Vorschrift* über din Verfertigung eines *unendlichen Canons in der Vergrösserung,* dessen Folgestimme in der *geraden Bewegung* bleibt, kann man sich allenfalls Folgendes bemerken:

1) Die Melodie des Canons steht am besten in der *Durtonart* und im 2/4 oder 4/4 Takt, und soll entweder 4 oder 8 Takte enthalten. Sie kann im Auftakte oder im Niederschlage anfangen, nur muss die *anfangende Note* als Bestandtheil des harten Dreiklanges der Prime oder Quinte fühlbar werden.

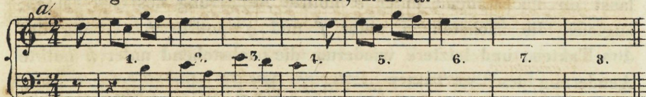
2) Die *Folgestimme* kann gegen die erste Note der anfangenden Stimme als *untere Octave, Sexte, Decime oder Quarte* [81]) eintreten; da sie aber, wie bereits bemerkt, am Schlusse ihrer in noch einmal so langen Noten einhergehenden Melodie, mit der durch die anfangende Stimme inzwischen *zweimal* vorgetragenen Melodie, in demselben Intervallenverhältniss zusammentreffen muss, in welchem sie eingetreten ist, so muss man, wenn sie als *Octave* eintreten soll, dasjenige berücksichtigen, was ich oben desfalls bemerkt habe.—

3) Bei'm *Entwurfe* eines solchen Canons, muss man in den beiden Stimmzeilen seiner Partitur die erforderliche Anzahl Takte sogleich abtheilen; und da man hierbei in der *anfangenden Stimme* die ganze Melodie des Canons *zweimal* notiren muss, so erfordert z. B. ein Canon von 4 Takten, 8 Taktabtheilungen.

Da ich nun noch keinen Canon dieser Art aufgestellt habe, dessen Folgestimme mit der *Decime* eintritt, so will ich *zum aufzustellenden Muster dieses Verfahrens* einen solchen verfertigen.

Zuerst nehme ich an, dass mein Canon nur aus 4 Takten bestehen soll, und bemerke daher in den beiden Partitur-Stimmzeilen 8 Taktabtheilungen.

Nunmehr notire ich den Anfang meines Themas nicht weiter, als dass derselbe die Folgestimme bis zum 4ten Takte führet, in welchem — da der Canon nur aus 4 Takten bestehen soll — dieser Anfang zum zweitenmal eintritt, z. B. *a.*



Die Tonfolge der Folgestimme bestimmt mich nun die Fortsetzung meines Thema's auf nachstehende Weise zu ordnen, welche Fortsetzung zuerst in die Folgestimme und dann als *Wiederholung* (Takt 6.) eingetragen werden muss, z. B. *b.*



81) Da ein solcher Canon, dessen Folgestimme in der *Unterquarte* eintritt, noch einer begleitenden *tieferen* Stimme bedarf (*vide* §. 93.), so geht es nicht wohl an, statt der Quarte ihre tiefere Octave, die *Undecime*, zu nehmen; wohl aber kann man statt der Sexte deren tiefere Octave, und selbst statt der Octave die *Doppeloctave* nehmen, da hier keine tiefere Begleitungsstimme *nothwendig* ist.

Nunmehr aber muss ich bei der weiteren Fortsetzung der Melodie, *deren Uebertragung in die Folgestimme* beständig vor Augen haben, damit letztere zu der bereits notirten und fortzusetzenden *Wiederholung* auch harmonire, z. B. *c.*



Jetzt ist nur noch die *Tonführung des 4ten Taktes* in der Art zu ergänzen, dass sie zugleich in die Folgestimme (Takt 8 und 9) übertragen werden kann, z. B. *d.*



Hier zeigt sich aber im 8ten Takte, dass *der Gang der Folgestimme noch in etwas zu ändern ist,* und da diese Aenderung zugleich in die *erste Stimme* übertragen werden muss, so veranlasst die nachstehend unter *e* notirte Aenderung des 8ten Taktes, zugleich die nachstehend unter *f* und *g* notirte Aenderung des 4ten Taktes, und letztere wiederum die nachstehend unter *h* notirte Aenderung des 2ten Taktes, z. B.



Und *nunmehr erst* kann dieser Canon in seiner nachstehend unter *i* notirten *Vollständigkeit* erscheinen, z. B.



Der Leser wolle diese *umständliche* Beschreibung [82]) entschuldigen; ich wusste aber keinen bessern Ausweg, um mich dem Lernenden so recht *handgreiflich* deutlich zu machen, um was es mir allerdings zu thun seyn musste. —

§. 97.

Wenn nun auch die Verfertigung solcher Canons nicht gerade *schwierig* ist, so ist sie doch sehr *umständlich*, und letzteres schon in einem so unpassenden Verhältniss zu ihrem wirklich *contrapunktischen* Werthe, dass es sich der Mühe nur selten lohnet, die man mitunter darauf verwenden muss. —

Dagegen sind die *endlichen Canons in der Vergrösserung* desto leichter, und können daher auch 2 und 3 Folgestimmen erhalten, welche in *einfacher,* in *doppelter* und in *dreifacher Vergrösserung* eintreten; und nur alsdann würde die Verfertigung eines solchen Canons einiger Schwierigkeiten unterworfen seyn, wenn man die Folgestimmen zugleich in *verschiedenartigen Intervallen* eintreten lassen wollte. —

Ich werde weiter unten noch einmal hierauf zurückkommen, und bemerke in Betreff der Verfertigung eines *endlichen Canons in der Vergrösserung*, dass man bei *Einer Folgestimme* diese am besten als *untere Octave*, dass man aber bei *2 und 3 Folgestimmen* nur *eine* derselben als Doppeloctave, die *andere* hingegen als *Einklang* zur *ersten* Folgestimme eintreten lässt, da das Tonhöheverhältniss der 4 Stimmen keine grössere Entfernung zwischen der höchsten und tiefsten Stimme gestattet, und schon bei Anwendung der *Doppeloctave* nur *ein Theil* des Stimmumfanges benutzt werden kann. —

Will man einen solchen Canon nur 2stimmig setzen, so kann derjenige Theil seiner Melodie, welcher der *Vergrösserung* unterworfen werden soll, schon etwas länger seyn; bei 3 Stimmen aber darf dieser Theil der anfangenden Stimme durchaus *nicht lang*, und bei 4 Stimmen muss er sogar *ganz kurz* seyn, wie sich diess sogleich zeigen wird. —

Die Verfertigung eines *endlichen Canons in der Vergrösserung,* wird nämlich gerade so begonnen, wie diejenige eines *un-*

82) Uebrigens enthält solche noch lange nicht Alles, was über die Verfertigung solcher Canons zu sagen wäre; allein sie enthält doch das Wesentlichste, und setzt den Lernenden in den Stand über diese Materie weiter nachzudenken, und durch seine eigenen Bemerkungen dasjenige zu ergänzen, was ich hier zur Vermeidung einer allzugrossen Umständlichkeit, unberührt lasse. —

endlichen Canons dieser Art. Es werden hierbei aber nur bis zu derjenigen Stelle, die Noten der anfangenden Stimme in die Folgestimme transponirt, an welcher der Canon *schliessen* soll; wobei man denn zugleich noch darauf zu sehen hat: dass die *Schlussnote* ein Intervall des Dreiklanges der Prime ist. Von dieser Stelle an, erscheint also die *Fortsetzung der anfangenden Stimme*, nur noch als *contrapunktische Begleitung der in vergrösserten Noten einhergehenden Folgestimmen;* und da man bei einer *solchen Verbindung der beiden Stimmen*, auf keine *Wiederholung der anfangenden Stimme* zu sehen hat, so könnte man auch einen endlichen Canon in der Vergrösserung noch so lange fortsetzen, wenn man, seiner einförmigen Modulation wegen, nicht das *Langweilige* desselben zu scheuen hätte.

Von folgenden 2 zweistimmigen Canons dieser Art, möchte daher der *kürzere* dem *längeren* vorzuziehen seyn, welcher um deswillen so weit hinausgezogen werden musste, da er ausserdem nur mit dem Sextenaccord, statt mit dem Dreiklange, hätte schliessen können; welchem Umstande bei'm 2ten Canon, durch die etwas geänderte Abfassung des 3ten Taktes, schon im voraus begegnet worden ist, z. B.

Canon.

1.

Augmentatio.

NB.

Canon.

2.

Augmentatio.

Bei einem *dreistimmigen* endlichen Canon in der Vergrösserung, tritt die *zweite Folgestimme* in *doppelt* vergrösserten Noten, und

bei einem *vierstimmigen* Canon dieser Art, tritt die *dritte Folgestimme* in *dreimal* vergrösserten Noten gegen die anfangende Stimme ein.

Da sich hierbei, wenn es nämlich ein Canon im Einklange und in der Octave ist, die dritte Folgestimme zur zweiten, wie diese zur ersten Folgestimme zu verhalten hat, so erscheint auch die Abfassung dieser zweiten und dritten Folgestimme schon in derjenigen der ersten Folgestimme begründet; und es unterliegt die Verfertigung solcher 3 und 4stimmiger Canons in der Vergrösserung keiner besondern Schwierigkeit, und hauptsächlich nur der Berücksichtigung: dass die Melodie des Canons, so weit solche in doppelter oder dreifacher Vergrösserung, in die zweite oder dritte Folgestimme transponirt werden soll, eine cadenzirende Bassfortschreitung mache, wie man dieses aus den ersten Noten der nachfolgenden 2 Canons dieser Art sogleich erkennen wird, z. B.

3. *Canon à 3.*

Augmentatio 1.

Augmentatio 2.

4. *Canon à 4.*

Augmentatio 1.

Augmentatio 2.

Augmentatio 3.

Die Harmoniefolge solcher Canons ist sehr einfach, und gewöhnlich auf diejenige des Dreiklanges der *Prime* und des Dreiklanges oder Septimenaccordes der *Quinte* beschränkt; und nur dann ergeben sich manchmal andere Harmoniefolgen, wenn die anfänglich *durchgehenden Noten*, bei ihrer *Vergrösserung*, als *Accordbestandtheile* fühlbar werden, wie z. B. im letzten Canon zwischen dem Tenor und Bass.

Dass man übrigens bei der Partiturschrift eines solchen Canons, eine jede Stimme in *derjenigen Taktart* notirt, welche der Grösse (Dauer) ihrer Noten entspricht, ist nicht allein ganz gut, sondern es wäre sogar unrecht dies zu unterlassen; nur muss man hierbei Maas und Ziel halten, und den Anstrich des *Lächerlichen* vermeiden; daher man denn die *vierfache* Taktangabe des letzten Canons nur als einen *Scherz* betrachten darf. —

Noch geht aus der Notirung der vorstehenden, so wie aller vorhergehenden Canons dieser Art hervor: dass auch die *Pausen*, welche entweder in der Melodie der anfangenden Stimme selbst, oder durch die zuerst eintretende Folgestimme nothwendig werden, bei den *übrigen Folgestimmen* der erforderlichen Vergrösserung unterworfen sind, was sich jedoch auch schon von selbst versteht. —

§. 98.

Da bei einem *Canon in der Verkleinerung*, die *anfangende* Stimme von der *nachfolgenden* sehr bald eingeholt wird, von dieser Stelle an aber nicht weiter fortgesetzt werden kann, so kann auch ein Canon in der Verkleinerung, wenn solcher ein *unendlicher Canon* ist, nur von sehr kurzer Dauer seyn, z. B.



83) Ich habe hier und bei allen folgenden Canons dieser Art, mit Absicht statt der *ganzen Taktpause* diese ²/₄ Taktpause notirt, um ihr richtiges Verhältniss zu der in vergrösserten Noten notirten Anfangsstimme desto deutlicher zeigen zu können.



Da hier, so wie bei'm Canon in der Vergrösserung, die in den *kurzen Noten* einhergehende Melodie in der Oberstimme steht, diese aber zugleich als *Folgestimme* erscheint, so ist unter demjenigen Intervall, mit welchem hier die Folgestimme eintritt, nur ein *oberes* zu verstehen, wie sich dies auch aus der Abfassung der vorstehenden 4 Canons ergibt. — Allein, wenn man einen solchen zweistimmigen Canon nach den Vorschriften des doppelten Contrapunktes der Octave abfasst, so kann man auch die gewöhnliche Ordnung herumdrehen, und bei'm Canon in der Vergrösserung die *Folgestimme* zur *obern,* und bei'm Canon in der Verkleinerung zur *untern Stimme* machen. Als Beispiel der *ersten Art*, kann man den *zweiten* der obigen Canons betrachten, da dieser eine solche Versetzung (Umkehrung) seiner Stimmen gestattet; und als Beispiel der *andern Art* nachstehenden kurzen Satz, z. B.

Dimin.

α.

β.

Dimin.

Uebrigens, findet bei'm *Schlusse* eines *endlichen Canons in der Verkleinerung*, dieselbe Art des *Zusammentreffens beider Stimmen* Statt, wie bei einem *unendlichen Canon in der Vergrösserung;* daher denn auch dessen *Folgestimme* nur als *Sexte* oder

Decime [84]) eintreten kann; und da man einen *unendlichen* Canon in der *Verkleinerung* doch nur auf dieselbe Art, wie einen solchen Canon in der *Vergrösserung* entwerfen müsste, ein *endlicher* Canon dieser Art aber beinahe ganz werthlos erscheint; so unterlässt man entweder die *besondere* Anwendung der endlichen und unendlichen Canons in der Verkleinerung, oder notirt einen bereits entworfenen unendlichen Canon in der Vergrösserung in der Art, dass man die in vergrösserten Noten einhergehende Stimme zuerst eintreten lässt, wie dies bei dem §. 7. No. 6. angeführten Canon in der Verkleinerung der Fall ist, und auf welche Art man einen jeden der vorhergehenden Canons in der Vergrösserung, als Canon in der Verkleinerung notiren, auch nach Belieben deren *begleitende Stimme* beibehalten kann, z. B.

Canon in dimin. à 2, con Basso cont.

Bassus ad lib.

Wiederholung.

§. 99.

Bei der *einzeiligen Notirung* eines *unendlichen Canons in der Vergrösserung*, schreibt man die Melodie der *anfangenden* Stimme nur *einmal*, und füget sowohl das Eintrittszeichen der Folgestimme, als das Wiederholungszeichen für beide Stimmen bei, z. B.

Canon in augment.

---

84) Wenn die Folgestimme als *Octave* eintreten würde, so würde sie am Schlusse verbotene *Octavenfolgen*, und als Quarte eintretend, unschickliche *Quartenfolgen* veranlassen; worüber, so wie über die Art der anwendbaren Behandlung solcher Sätze, ich mich bereits ausgesprochen habe.

Bei der *einzeiligen Notirung* eines *unendlichen Canons in der Verkleinerung*, muss man aber die Melodie der anfangenden Stimme bis zur Hälfte wiederholen, und erst da das Wiederholungszeichen bemerken, z. B.



Bei der *einzeiligen* Notirung eines *endlichen Canons in der Verkleinerung*, da hier *beide Stimmen* ihre Melodieen *vollständig* vortragen, notirt man nicht mehr und nicht weniger als die *vollständige Melodie des Canons*, und bemerkt dabei den Eintritt der Folgestimme, welche hier nach der *ersten Hälfte der Melodie* Statt findet. Bei der *einzeiligen* Notirung eines *endlichen Canons in der Vergrösserung*, muss aber ausser der eigentlichen Melodie des Canons, noch deren *Anhang* notirt werden, obgleich solcher die *Folgestimme* nichts angeht. — Da nun hier die in doppelt so grossen Noten einhergehende Folgestimme, nur bis zu derjenigen Stelle geführt werden kann, wo der *Anhang* eintritt, so bemerkt man das *Ende* der eigentlichen *canonischen* Melodie durch ein Fermatezeichen; *welches also nicht die anfangende Stimme, sondern nur die Folgestimme angeht.* Nur die auf der *letzten* Note stehende *Fermate* eines auf diese Weise notirten Canons, geht in so weit auch die *anfangende Stimme* an, als hier der *Schluss sämmtlicher Stimmen* Statt findet. —

Ein 3- und 4stimmiger Canon in der Vergrösserung, welcher fast immer ein *endlicher* ist, bekommt daher dieser *Fermatezeichen* so viele, als er *Folgestimmen* enthält. Das zuerst hierbei vorkommende Fermatezeichen, geht also die *zuletzt* eintretende Folgestimme an, und so im Verhältniss die übrigen Fermatezeichen.

Zur Vorsorge will ich hier die 3 letzten der §. 97. angeführten Canons dieser Art, in *Einer Stimmzeile* notiren; den letzten derselben aber nicht im $^2/_8$, sondern im doppelt so grossen $^2/_4$ Takt setzen; da erstere Taktart hier in's Lächerliche fallen würde, z. B.



Canon à 3 in augment.



Canon à 4 in augment.



Was über die Abfassung eines Canons in der Vergrösserung und Verkleinerung zu sagen ist, dessen Folgestimme in der *Gegenbewegung* eintritt, kommt zugleich mit im nachfolgenden 3ten Abschnitte vor.

Dritter Abschnitt

des fünften Capitels,

Ueber den Canon in der freien und strengen Gegenbewegung.

§. 100.

Ich habe schon früher (§. 7. und 19.) gesagt, dass die durch eine *Nachahmung* veranlasste *Bewegung*, nicht mit derjenigen zu verwechseln ist, welche sich bei der harmonisch fortschreitenden Verbindung der Stimmen zeigt [85]; daher z. B. bei einem *Canon in der Gegenbewegung*, die beiden Stimmen dennoch in *gerader Bewegung* fortschreiten können; da sich hier, wie gesagt, die *Gegenbewegung* blos auf die *melodische*, nicht aber auf die *harmonische Beschaffenheit des Canons* bezieht. [86]

§. 101.

Ein *Canon in der Gegenbewegung* kann eigentlich nur *zweistimmig* seyn, da eine hinzutretende *dritte Stimme* wiederum in der *geraden Bewegung* mit der *ersten Stimme* gehen müsste. —

Ich werde indessen im 9ten Abschnitte zeigen, wie bei einem *Doppel-Canon* immer 2 und 2 Stimmen in der Gegenbewegung gehend gesetzt werden können, und auf *diese Weise* es auch einen 4- und mehrstimmigen Canon in der Gegenbewegung geben kann.. —

---

85) Man nennt auch erstere Bewegung (nämlich diejenige, welche durch die *Nachahmung* veranlasst wird) die *melodische*, und letztere (nämlich diejenige, in welcher zwei gleichzeitig fortschreitende Stimmen erscheinen) die *harmonische*. —

86) *vide* §. 19. *Anmerkung*.

Dass die Gegenbewegung auch bei einem Canon in der *Vergrösserung* und *Verkleinerung* Statt finden kann, ergibt sich von selbst; und dieser Umstand erleichtert noch in so weit diese Setzart, dass hier die am *Schlusse eines solchen Canons in der geraden Bewegung* sich zeigenden *Octavenfolgen* wegfallen. —

§. 102.

Zu einem *Canon in der Gegenbewegung*, nimmt man besser die *Durtonart*, als die *Molltonart* 87); und zu den *melodischen Figuren* desselben wählt man am besten *stufenweise fortschreitende Tonfolgen*, wobei man aber die *gegenseitige Entfernung und Annäherung*, so wie die durch letztere veranlasste *Durchkreuzung der Stimmen*, stets vor Augen haben und mit vieler Vorsicht behandeln muss. —

Hierher gehört denn auch der zu berücksichtigende Umstand: dass bei einem Canon in der *freien* Gegenbewegung, die in der *anfangenden* Stimme vorkommende Tonfolge einer *reinen* Quarte und *kleinen* Septime, diejenige einer *übermässigen* Quarte und *grossen* Septime in der *Folgestimme* veranlassen kann; weshalb man die Stimmführung der anfangenden Stimme so einrichten muss, dass *diese unsangbare Tonfolgen der Folgestimme* vermieden werden; wie dies aus folgendem Beispiel in 3 Notenzeilen, von welchen die *obere* Zeile den *Mustersatz*, die *mittlere* Zeile die *fehlerhafte*, die *untere* Zeile aber die *fehlerfreie Gegenbewegung* enthält, ganz deutlich zu ersehen seyn wird. —

a. b. c. d.

semper male. N.B. N.B. N.B. N.B.

semper bene.

87) Ueber die *Anwendung der Molltonart bei der canonischen Nachahmung*, habe ich mich bereits §. 20. umständlich ausgesprochen; ich werde indessen weiter unten noch insbesondere hierauf zurückkommen. —



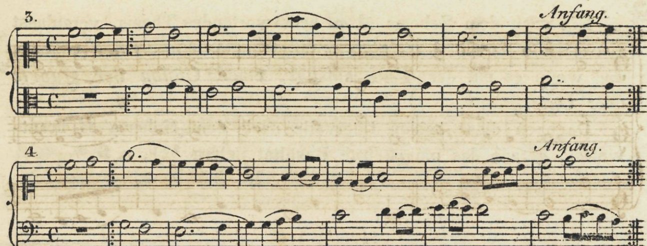
Bei der *strengen* Gegenbewegung, bleibt zwar die *Tonfolge* des Mustersatzes unverändert; allein die *Harmoniefolge,* oder wenn der Satz nur *einstimmig* ist, deren *Fühlbarkeit*, kann sich so *verschieden* dabei zeigen, dass, in dieser Beziehung, selbst eine Nachahmung in der *strengen Gegenbewegung,* wenn auch nicht gerade *fehlerhaft,* doch *tadelhaft* erscheinen kann, z. B. *a* und *b.*



§. 103.

Je nachdem man dem *Thema* der anfangenden Stimme eine *Wendung* gibt, kann zwar die *Folgestimme* eines Canons in der *freien Gegenbewegung* auf allen Stufen der zum Grunde liegenden Tonleiter eintreten, wie man dies zum Theil aus nachfolgenden 4 Canons dieser Art entnehmen kann, z. B.





Da aber hierbei die beiden Tonreihen (Octavenordnungen) welche von der *Octave* und *Quinte* ausgehen, den Vorzug verdienen [88]), so kann man sich auch auf diese beiden beschränken, und in Betreff eines *consequenten Verfahrens dieser Art*, die in folgenden 2 Schematen enthaltenen *Tonrepliken* (mich dieses Ausdrucks zu bedienen) merken; demzufolge nach dem Schema *A* die *Prime* durch die *Octave*, die *Secunde* durch die *Septime* u. s. w. und *vice versa* die *Octave* durch die *Prime*, die *Septime* durch die *Secunde* u. s. w. beantwortet werden. Nach dem Schema *B* aber wird die *Prime* durch die *Quinte*, die *Secunde* durch die *Quarte* u. s. w. und *vice versa* die *Quinte* durch die *Prime*, die *Quarte* durch die *Secunde* u. s. w. beantwortet, z. B.



88) Alle diese Tonreihen, mit Ausnahme der von der *Terz* ausgehenden, enthalten eine *verschiedenartige Stufenfolge der ganzen und halben Töne*, und somit auch die beiden von der *Octave* und *Quinte* ausgehenden Tonreihen; allein da erstere, ebenso wie die von der Prime aufwärtsgehende Tonreihe (Tonleiter), auf den harten Dreiklang und letztere auf dessen Quartenaccord basirt erscheint, so haben auch diese 2 Tonreihen eine Uebereinstimmung mit der zum Grunde liegenden Tonleiter, welche den andern gänzlich abgeht. — Ueber die von der Terz abwärtsgehende Tonreihe, welche auf den Sextenaccord des Dreiklanges der Prime basirt erscheint, und wobei, wie oben bemerkt, dieselbe Stufenfolge der ganzen und halben Töne besteht, werde ich mich weiter unten noch insbesondere aussprechen.

Ein nach dem Schema *A* zu beantwortendes Thema, veranlasst also: wenn es mit der *Prime* anfängt, einen *Canon der Octave*, und wenn es mit der *Terz* anfängt, einen *Canon der Quarte* oder *Unterquinte*.

Dagegen diese beiden Intervalle nach dem Schema *B* beantwortet, gerade das umgekehrte Resultat liefern [89]), z. B.

1.

Anfang.

2.

Anfang.

3.

Anfang.

4.

Anfang.

89) Wenn hierbei auch, wie z. B. in nachstehenden 4 Canons, die Stimmen um mehr als eine Octave auseinander gehen, so ändert dies in der *Hauptsache* nichts, da es stets *dieselben* Noten (Töne) bleiben, welche einander antworten; nämlich nach dem Schema *A.* das *c* dem *c*, das *h* dem *d*, u. s. w. und nach dem Schema *B.* das *g* dem *c*, und das *f* dem *d* u. s. w.; und ebenso *vice versa.* —

§. 104.

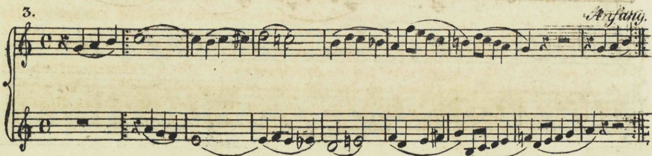
Bei einem Canon in der *strengen Gegenbewegung*, wird die *Folgestimme* nach der *abwärtsgehenden Tonreihe der Terz*, behandelt, da bei dieser, wie schon bemerkt, eine *gleichmässige Stufenfolge der ganzen und halben Töne* Statt findet; demzufolge man hierbei auch alle *chromatische* Töne anwenden kann, wie dies aus nachstehendem Schema zu ersehen ist:



Folgende Canons in der strengen Gegenbewegung sind nun hiernach abgefasst, deren übrige Einrichtung ausserdem ganz nach denjenigen Vorschriften der §§. 42 — 46. geordnet worden ist, welche nicht ausschliesslich die Anwendung der daselbst aufgestellten *Progressionssätze* angeht, als worüber ich mich weiter unten noch insbesondere aussprechen werde.







4. Anfang.

5. Anfang.

§. 105.

In Folge meiner §. 102. gemachten Bemerkung, habe ich sämmtliche vorhergehende Canons gegenwärtigen Abschnittes, in der *Durtonart* aufgeschrieben; was auch schon um deswillen geschehen musste, weil ein Canon in der *strengen* Gegenbewegung *nur in der Durtonart* notirt werden kann. Und um zugleich hierbei die Anwendung der *chromatischen Tonstufen* recht deutlich zu zeigen, habe ich mich auf die Tonart *C* beschränkt.

Dass aber die Anwendung *sämmtlicher Durtonarten*, bei Verfertigung dieser Art Canons Statt finden kann, versteht sich wohl von selbst.

Die *Molltonart* kann indessen, wie gesagt, nur bei einem Canon in der *freien Gegenbewegung* Statt finden, wobei man sich aber nach der §. 20. aufgestellten *auf-* und *abwärtsgehenden Molltonleiter* richten muss, damit die Abfassung der Folgestimme einer *bestimmten Vorschrift* unterworfen werden kann.

Hiernach sind nun folgende 2 Canons dieser Art verfertigt:

1. Anfang. 2.

Anfang.

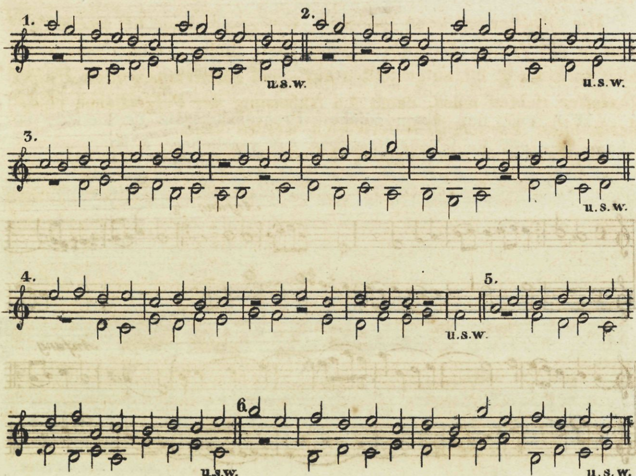
§. 106.

In Beziehung auf die §. 104. erwähnte Anwendung von *Progressionssätzen,* bemerke ich nunmehr Folgendes:

Zwei gleichzeitig in der Gegenbewegung fortschreitende Stimmen, können dies nur in dem nachstehend bei *a* notirten Verhältniss, welches durch die Hinzufügung der hierbei anwendbaren *Terzen* bei *b, c* und *d,* 3- und 4stimmig behandelt werden kann, z. B.



Hierauf gegründet lassen sich nun folgende Progressionssätze zur Anwendung *canonischer Nachahmungen in der freien und strengen Gegenbewegung* aufstellen, z. B.



Diese Sätze kann man nun auch in der Art benutzen, dass man in demselben Verhältniss die *tiefere Stimme* um so viel früher eintreten lässt, als dies bei der *höhern Stimme* der Fall war, z. B.

7. u.s.w.

8. u.s.w.

9. u.s.w. 10.

u.s.w. 11. u.s.w.

Auch geht aus den letztern Beispielen hervor, dass sich diese Sätze nach dem Contrapunkte der Octave behandeln lassen, wie z. B. folgende 2,

1. α. u.s.w. β.

2. α. u.s.w. β.

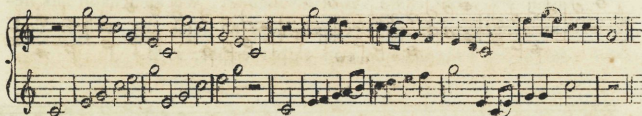
Will man nun einen solchen Progressionssatz *verzieren*, so kann dies auf die bereits bemerkte Art geschehen, z. B.

a. b.

Und wenn man auch nicht gerade einen *ganzen* Canon in der Gegenbewegung aus einem solchen Progressionssatze bilden will, so kann man ihn doch zu einer *Mittelfigur eines solchen Canons* benutzen; so wie auch folgende und ähnliche Sätze, z. B.



In vorstehenden 2 Sätzen wechselt die vollständige Harmonie des Dreiklanges der Prime, mit der unvollständigen Harmonie des Septimenaccordes der Quinte ab. — Man kann aber auch ganze Nachahmungen dieser Art auf eine einzelne Harmonie gründen, z. B. auf diejenige des harten Dreiklanges:



§. 107.

Ich habe oben gesagt, dass sich die *Gegenbewegung* auch bei einem *Canon in der Vergrösserung* anwenden lasse, und will nunmehr als ein recht gutes Muster dieser Art nachstehenden Canon von *Kirnberger* mittheilen, welchen *Marpurg* Tab. 21. Fig. 3. des 2ten Theils s. *Abh. v. d. Fuge* anführt, z. B.





Will man diesen Canon auch als Beispiel eines *Canons in der Verkleinerung* gelten lassen, so muss man dessen *Oberstimme* als in der Gegenbewegung gehend betrachten, deren Eintritt alsdann aber erst an der mit *NB.* bezeichneten Stelle erfolgen darf. [90]

§. 108.

Wenn man einen *2stimmigen Canon in der Gegenbewegung* in der Art in *Einer Stimmzeile* notiren will, dass eine *jede* seiner beiden Stimmen ihren *eigenen* Tonschlüssel vorgezeichnet erhalten soll, so muss

1) die *Notenschrift* des Canons keine *vorübergehende* Versetzungszeichen erfordern, und
2) muss der für die *Folgestimme* anwendbare *Tonschlüssel* so gesetzt werden können, dass derselbe *bei'm Herumdrehen des Notenblattes* die *erste Note der anfangenden Stimme* auch als *seine erste Note* bezeichnet, wo sich dann aus deren *richtigem Eintrittsverhältniss* zugleich die weitere Tonfolge der Folgestimme von selbst ergibt, z. B.



Wenn die Tonart des Canons eine *versetzte* ist, so müssen die in die Vorzeichnung mit aufzunehmenden *Versetzungszeichen der Folgestimme*, eben so wie der *Tonschlüssel dieser Stimme*, erst bei'm *Herumdrehen* des Notenblattes in ihrer richtigen Stellung erscheinen, z. B.

---

90) *Marpurg*, welcher diesen Canon ebenfalls zu einem Beispiel über die Notirung eines Canons in der Verkleinerung benutzen wollte, hat hierdurch einen Streit mit *Kirnberger* veranlasst, worüber man das Nähere aus s. *Kritischen Briefen über die Tonkunt*, B. 1. pag. 239 nachlesen kann. —

1.a. Violino. oder 1.b. Canto 1.

u.s.w.

2.a. Violino. oder 2.b. Canto.

u.s.w. u.s.w.

Dass *vorübergehende* Versetzungszeichen, bei'm *Herumdrehen des Notenblattes* nicht allein eine *unpassende* Stellung erhalten, sondern mitunter auch die Melodie des Canons ganz entstellen, wird man aus nachstehendem Beispiel sattsam entnehmen können, und daher auch den Grund einsehen: warum ein in der *Molltonart* gesetzter Canon in der Gegenbewegung, nicht in *Einer Stimmzeile* notirt werden kann, z. B.

J.S.Bach. Alto.

Wenn man aber demungeachtet Canons dieser Art mit *vorübergehenden* Versetzungszeichen, in *Einer Stimmzeile* notirt findet, so spricht sich hierdurch entweder die *Unkenntniss* ihrer Verfasser, oder deren Absicht aus: die richtige Auffassung eines solchen Tonsatzes *erschweren* zu wollen; in welchem letztern Falle derselbe aber besser *ohne Vorsetzung aller Tonschlüssel* bleibt, da sowohl *Tonschlüssel* als *Versetzungszeichen* überall, wo sie stehen, auch ihrer *richtigen* Stellung entsprechen müssen. —

Vierter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber den krebsgängigen Canon.

§. 109.

Ich habe bereits unter No. 8. des 7ten §'s einen solchen Canon mitgetheilt, und mich daselbst, und im 21sten §., so wie auch in den §§. 104 und 105 der 1sten Abtheilung (der Lehre des Contrapunktes) über diese Setzart ausgesprochen, und will nunmehr nachträglich noch folgende hierher gehörige Vorschriften geben. 91)

91) Ich kann nicht umhin, nachstehende recht originell abgefasste Vorschrift von *Mattheson*, die Verfertigung eines krebsgängigen Canons betreffend, hier anzu-

1) Ein krebsgängiger Canon ist ein solcher (gewöhnlich zweistimmiger) Tonsatz, welcher *gleichzeitig* von einer Stimme *vorwärts* und von der andern *rückwärts* (von der *linken* zur rechten, und von der *rechten* zur linken Hand gehend) gelesen und vorgetragen wird.

2) Die *Melodie* eines solchen Tonsatzes enthält daher *zwei* Absätze, von welchen der *zweite* nur aus der *rückwärts* zu lesenden Tonfolge des *ersten Absatzes* besteht.

3) Der diese Melodie begleitende *Contrapunkt,* muss, begreiflicher Weise, ebenfalls *rückwärtsgehend* vorgetragen werden können, und muss an derjenigen Stelle, wo der *erste* Absatz in der *anfangenden Stimme* schliesset, in seiner *rückwärts* zu lesenden Tonfolge als *fortgesetzte Melodie,* mithin als *zweiter Absatz der Melodie der anfangenden Stimme*, notirt werden können.

4) Die fragliche *Melodie* und der sie begleitende *Contrapunkt* sind nun auf nachstehend bemerkte Art abzufassen:

a. Die *Melodie* soll nicht weniger als 4 und nicht mehr als 8 Takte enthalten; desgleichen also auch der *Contrapunkt;* und somit soll der *ganze Satz* aus nicht weniger als 8, und nicht mehr als 16 Takten bestehen.

b. *Melodie* und *Contrapunkt* notirt man am besten in der *Durtonart* [92]) auf die Harmoniefolge des Dreiklanges der *Prime* und des Dreiklanges oder des Septimenaccordes der *Quinte* gegründet, und zwar in der Art: dass der *erste Absatz* mit der Harmonie des Dreiklanges der *Prime anfange* und mit derjenigen des Dreiklanges der *Quinte schliesse* [93]); wodurch dann der *zweite Absatz* mit dem Dreiklang der *Quinte* anfangen, und mit der *vollkommenen Cadenz* schliessen kann. —

c. *Melodie* und *Contrapunkt* schreiten am besten *stufenweise gehend* fort; wo sie aber in *grösseren Intervallen*, z. B. in

---

führen, welche *wörtlich* so lautet: „*Nun ist noch übrig der sogenannte krebsgängige Canon, canon cancrizans, welcher sich nicht wie die vorigen, einen Takt nach dem andern hinschreiben lässt; sondern von dem man erstlich die völlige Hälfte zu Papier bringen, und dann darüber oder darunter einen Contrapunkt anbringen muss. Wenn das geschehen ist, schreibt man die Noten der Oberstimme besonders hin, und hängt die Noten der Unterstimme, jedoch von hinten zu, daran, so ist der Krebs gesotten.*“ *vide M's. vollk. Capellm. fol. 413, §. 55.*

92) Ueber die unter gewissen Beschränkungen anzuwendende *Molltonart,* werde ich mich weiter unten aussprechen. —

93) Ich werde weiter unten zeigen, wie, durch besondere Umstände veranlasst, der *erste Absatz* auch einen *andern Schluss* erhalten kann, mit dessen Accord dann auch der *zweite Absatz* — da dieser stets nur aus der *rückwärts zu lesenden Tonfolge des ersten Absatzes* besteht — anfangen muss. —

Terzen fortschreiten, müssen letztere Intervalle als *Bestandtheile* der oben genannten Accorde, oder ihrer Verwechslungen, fühlbar werden. —

d. *Melodie* und *Contrapunkt* dürfen keine *punktirte Noten*, keine *gebundene Noten von ungleicher Dauer*, und keine *chromatische Noten* enthalten. [94])

e. Bei Anwendung der *Molltonart*, muss man das durch deren *grosse (erhöhte) Septime* nothwendig werdende *Versetzungszeichen* mit in die *Vorzeichnung* aufnehmen, und alsdann *die kleine Septime dieser Tonart gänzlich vermeiden.*

5) Der *Entwurf* eines solchen Canons, wird als eine *2stimmige Partitur* behandelt; so, dass man die Melodie bis zum *ersten* Absatze in der *obern*, von da an aber *rückwärts gelesen* in der *untern Notenzeile* notirt; worauf dann der *Contrapunkt* des *ersten* Absatzes in der *untern Notenzeile*, seine *rückwärts gehend zu lesende Tonfolge* aber in der *obern Notenzeile* notirt wird. —

6) Da diese *rückwärtsgehend zu lesende Tonfolge des Contrapunktes*, wie bereits bemerkt, als *fortgesetzte Melodie der Oberstimme* bei der *einzeiligen Notirung* eines solchen Tonsatzes erscheint, so muss man diesen Umstand bei Abfassung des Contrapunktes stets im Auge haben.

§. 110.

Wenn auch, wie bemerkt, die beiden Stimmen eines solchen Tonsatzes sich *gleichzeitig* in dessen Vortrag theilen, so soll darum doch nicht gesagt seyn: dass beide auch zu einer und derselben Taktzeit *eintreten* müssen; ja, es ist sogar zur bessern Heraushebung beider Stimmen *erforderlich*, dass deren Eintritt *nicht gleichzeitig* geschieht. Und wenn hierbei noch eine *Nachahmung* Statt finden kann, so dass sich *hierdurch* ein solcher Tonsatz *der gebräuchlichen Form eines Canons* noch mehr nähert, so kann derselbe sogar wahren *Kunstwerth* erhalten; namentlich wenn zwischen beiden Stimmen zugleich eine *vollkommene canonische Nachahmung* zu hören ist. —

§. 111.

Ich will nun zu einem aufzustellenden Beispiel eines gewöhnlichen krebsgängigen Canons, die *erste* der §. 21. notirten *Nach-*

---

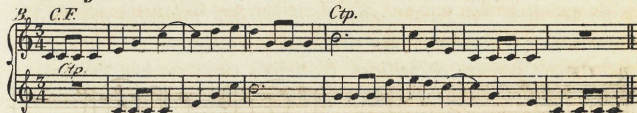
94) Die *punktirten* und *ungleich gebundenen Noten*, würden, *rückwärts* gelesen, unsangbare (unmelodische) Tonfolgen bilden, und die *Versetzungszeichen der chromatischen Noten*, würden nicht an der *rechten Stelle* erscheinen. —

ahmungen in der krebsgängigen Bewegung benutzen, und zu diesem Ende einen, der gegebenen Vorschriften gemäss einzurichtenden, *Contrapunkt* verfertigen, z. B. *A.*



In vorstehendem Beispiele, tritt der Contrapunkt erst nach einer ¼ Pause ein; und damit seine *rückwärts* zu notirende Tonfolge auf *gleiche Weise* eintreten kann, habe ich seine *letzte* Note um eine ¼ Pause verkürzt. —

Zum zweiten Beispiel will ich nunmehr die *dritte* der §. 21. notirten Nachahmungen benutzen, und hierbei den *Contrapunkt* so abfassen, dass er um einen ganzen Takt später mit einer *Nachahmung* eintreten kann, z. B. *B.*



Da aber das vorstehende Beispiel etwas gar *zu unschuldig* ausgefallen ist, so will ich nachstehend ein etwas besseres aufzustellen, und dem *Cantus firmus* [95]) und *Contrapunkt* eine solche Einrichtung zu geben suchen, dass zwischen beiden eine vollkommene *canonische Nachahmung* Statt finden kann, z. B. *C.*



95) Ungeachtet dass hier, so wie überhaupt bei allen Arten strenger Canons, die *contrapunktirende Folgestimme* nur in einer genauen *Wiederholung (Nachahmung) der anfangenden Stimme* besteht, so erscheint dennoch deren Tonführung (Stimmführung) als *Contrapunkt;* so wie die Tonführung der *anfangenden Stimme* stets als *Cantus firmus* zu betrachten ist. —

Ueber die Abfassung vorstehenden Canons bemerke ich nunmehr Folgendes:

1) Die *Folgestimme* musste um deswillen mit der *Unteroctave* und schon auf der *2ten Hälfte des ersten Taktes* eintreten, weil dieser Takt, rückwärts gelesen, *nur hierdurch* auch als *Schlusstakt* dienen konnte. —

2. Der fühlbare *Harmoniewechsel* der 4 ersten Takte, ist *C, G;* und *G, C;* wodurch derselbe bei'm Schlusse des ganzen Satzes die *vollkommene Cadenz* bildet. Die darauf folgenden 4 Takte, womit sich der *erste Absatz* dieses Canons schliesst, konnten aber nicht wohl nach der Quinte hingeführt werden, und erforderten, nach den hier bestehenden Umständen, eine Tonführung nach *A moll.* Von hier, nämlich vom 8ten Takte an, geht nun der ganze Satz *rückwärts,* und schliesst mit dem ersten Takte. —

Man kann diesen Contrapunkt auch in der *freien Gegenbewegung* gehend notiren, wenn man sich nicht an den rückwärts gelesen eintretenden und auf *NB.* bezeichneten *Octavenanschlag* im drittletzten Takte stossen will, z. B. *D.*

D. C.F.

Ctp.

Ctp.

C.F.

NB.

§. 112.

Bei der *einzeiligen Notirung* eines gewöhnlichen krebsgängigen Canons, wird, wie schon bemerkt, der *Contrapunkt* als *fortgesetzte Melodie* notirt, an deren Ende dann noch der betreffende Notenschlüssel *rückwärts weisend* gesetzt wird. Bei einem Canon aber, dessen Contrapunkt, wie in den beiden letzten Beispielen *C* und *D,* in einer *genauen Nachahmung der Melodie (der anfangenden Stimme)* besteht, kann man auch dessen gewissermassen *nochmalige Notirung* weglassen, wie man aus nachstehender *einzeiligen* Notirung dieser 2 Canons *C* und *D* ersehen kann.

Der *Vortrag* eines jeden dieser 2 Canons ist daher so zu nehmen, dass die notirten 8 Takte zuerst von der linken zur rechten, und hierauf von der rechten zur linken Hand gehend, gelesen werden, wodurch sich derselbe dann eben so herausstellt, als wenn man einen jeden dieser 2 Canons zu 16 Takten notirt, und diese *gleichzeitig vorwärts und rückwärts gehend* liest, z. B. *A. B. C. D*

Canon cancrizans.

A.

Item.

B.

Item in Octava infer.

C.

Item in Oct. inf. et in mot. contr.

D.

Wenn man die Folgestimme der zwei letzten Canons, in der *Doppeloctave* eintreten lässt, so können auch *beide* Stimmen in *denselben* Grenzen des Liniensystemes notirt werden; wodurch sich diese 2 Canons auch *ohne* das Eintrittszeichen der Folgestimme in *Einer Stimmzeile* notiren lassen.

Ich will zu einem desfallsigen Beispiel den Canon in der *geraden Bewegung* nehmen, da er, wie schon gesagt, der *bessere* ist; über diese seine *einzeilige Notirung* aber noch bemerken: dass von derjenigen Stelle an, wo die Melodie *rückwärts gehend* erscheint, sie zugleich in der *Gegenbewegung* gehend notirt werden muss, ausserdem bei'm Herumdrehen des Notenblattes der Bass nicht in der geraden Bewegung eintreten könnte, z. B.

Canon cancrizans.
Violino.

Canon cancrizans.
Basso.

§. 113.

Nunmehr wird man wohl auch einsehen, wie der am Schlusse des 105ten §'s der Lehre des Contrapunktes angeführte *Menuett von Riepel,* nur auf nachstehend bemerkte Art in *zwei Notenzeilen* entworfen gewesen seyn wird [96]), z. B.

---

96) *Riepel* selbst spricht sich übrigens hierüber nicht aus.

C.F.

Ctp.

Ctp.

C.F.

§. 114.

Dass der *krebsgängige Canon*, wenn er wie gewöhnlich nur zweistimmig ist, noch eine *Begleitungsstimme* erhalten, und dass diese entweder eine *Mittelstimme*, oder ein *Bass* seyn kann, versteht sich wohl von selbst; allein da die Tonfolge dieser Begleitungsstimme *rückwärts wie vorwärts* muss gelesen werden können, so ist ihre Abfassung nicht so leicht, wie bei den Canons der vorhergehenden Abschnitte; auch kann sie, bei einem so sehr beschränkten Verfahren, weder *harmonischen* noch *contrapunktischen Werth* erhalten.

Aus folgenden 3 Beispielen wird man dies sogleich entnehmen, und ich bemerke desfalls nur noch: dass der *erste* Canon, entweder mit der 3ten oder 4ten Stimme allein, oder auch mit *beiden Begleitungsstimmen zugleich* (also 3- oder 4stimmig) vorgetragen werden kann, und dass der *dritte* Canon eine Umkehrung des Contrapunktes und der Begleitungsstimme des 2ten Canons enthält, z. B.

1. C.F. Tertia vox Ctp. Quarta vox.

2. C.F. Ctp. Tertia vox.

3. C.F. Tertia vox. Ctp.

Da, nöthigenfalls, die Begleitungsstimme der 2 letzten Beispiele auch ohne die contrapunktische Nachahmung als *alleinige* zweite Stimme gebraucht werden kann, so kann man beide Canons auch *zweistimmig* mit der Bemerkung *a tre* aufschreiben, und dem Leser die Lösung dieses Räthsels überlassen.

Und hiermit mag denn, mit *Mattheson* zu sprechen, *der Krebs gesotten seyn;* und es sollte mich nur freuen: *wenn man ihn einigermassen nach Geschmack fände.* —

In den nachfolgenden Abschnitten gegenwärtigen Capitels, werde ich indessen doch noch da und dort auf diese Setzart zurückkommen müssen, in so weit nämlich ihre *Mitanwendung bei dieser oder jener der noch vorzutragenden canonischen Schreibarten* Statt findet.

Fünfter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber den Zirkel-Canon.

§. 115.

Ich habe bereits §. 7. No. 9. bemerkt, dass man unter einem *Zirkel-Canon*, einen in der Art abgefassten *unendlichen Canon* zu verstehen habe, dessen Stimmen entweder abwechselnd *Quinten- und Quartenweise eintretend*, die sämmtlichen 12 Dur- oder Molltonarten durchlaufen; oder *Secundenweise* [97]) eintretend, sich auf die 7 Stufen der Tonleiter beschränken. Und ich will hier nur noch nachträglich bemerken: dass manche Tonlehrer überhaupt *jeden unendlichen Canon* um deswillen auch einen *Zirkelcanon* nennen, da dessen Stimmen stets wieder von *vorne* eintreten, und so in einem *immerwährenden Kreislaufe* [98]) bleiben können; in welchem Falle jedoch die *gerade ausgehende Notenzeile eines solchen Canons,* auch zu einem *Zirkel* gebogen werden soll. —

Was nun die besonderen Erfordernisse eines in der Gestalt eines *Zirkels* zu notirenden Canons betrifft, werde ich im 7ten Abschnitte gegenwärtigen Capitels anführen; in den nachfolgenden §§. aber die Vorschriften über die Verfertigung der bereits §. 7. No. 9. aufgestellten 4 Zirkelcanons, so wie auch aller übrigen Canons dieser Art, mittheilen. —

---

97) In wiefern hier statt der *Secunde* auch die *Septime,* als deren Umkehrung, eintreten kann, soll weiter unten gezeigt werden.

98) Dieser Umstand hat auch, wie ich bereits §. 3. bemerkt habe, die Benennung des Canons als *Kreisfuge* veranlasst. —

§. 116.

1) Jeder *Zirkelcanon*, muss nach den Regeln desjenigen *mehrfach doppelten Contrapunktes der Octave* abgefasst werden, welche aus der Anzahl seiner *canonischen Stimmführungen* hervorgeht. [99])

2) Wenn aber bei einem den *Quintenzirkel* durchlaufenden Canon, die *erste Folgestimme* im *Einklange* oder in der *Octave*, und erst die *nächste Folgestimme* in der *Quinte* oder *Duodecime* eintreten soll [100]), so muss ein solcher Canon zugleich auch noch nach den Regeln des *Contrapunktes der Duodecime* abgefasst werden; was auch alsdann erforderlich ist, wenn z. B. bei einem 4stimmigen Canon, dessen Stimmen *Quintenweise* eintreten, der *Wiedereintritt der ersten Stimme* um eine *Eintrittszeit* verzögert werden soll. [101])

3) Bei 2 im *Einklange*, oder in der *Octave*, eintretenden Stimmen, haben *beide* den Canon in allen 12 Tonarten, oder auf allen 7 Stufen der zum Grunde liegenden Tonleiter, vorzutragen; treten aber 2 Stimmen im Verhältniss einer *Quinte*, oder *Duodecime*, ein, was hier jederzeit einen den *Quintenzirkel durchlaufenden Canon* anzeigt, so übernimmt *eine jede* die nachstehend bei *A*. notirten, und wenn es *4 Stimmen* sind, die bei *B*. notirten Töne *(Tonarten)*, z. B.

A. 102)

B.

---

99) Dass z. B. ein Canon von 4 Stimmen, doch *nur drei Stimmführungen* enthalten kann, habe ich bereits §. 7. No. 9., und ausserdem auch am Schlusse des 70sten §'s bemerkt.

100) Wenn ein Canon dieser Art nur 2stimmig ist, so tritt die *erste Stimme*, und folglich auch die *Folgestimme* bei ihrem jedesmaligen *Wiedereintritt* *) um eine *Quinte höher* oder um eine *Quarte tiefer* ein, welcher *Quinten- und Quarteneintritt der beiden Stimmen* dann beständig *abwechseln* muss. —

*) Unter dem *Wiedereintritt einer canonischen Stimme*, ist jederzeit *deren Wiederholung der ganzen Melodie des Canons* zu verstehen.

101) Die 4 Stimmen eines Zirkelcanons, treten stets *in gleich weiten Abständen (Zwischenräumen)* nacheinander ein; welche Ordnung, begreiflicher Weise, auch bei ihrem *Wiedereintritt* fortbesteht. Wenn man daher bei der *zuerst wiederkehrenden Stimme*, ihre ordnungsmässige Eintrittszeit *absichtlich übergeht*, und somit die betreffende *Quintentransposition des Canons* erst um eine *Eintrittszeit später* vornimmt, so ändert sich hierdurch auch das *harmonische Verhältniss der Stimmen*, und die auf diese Weise *später eintretende Stimme* erscheint nunmehr, zu den inzwischen *fortgegangenen Stimmen*, im *Contrapunkte der Duodecime*. —

Wenn aber bei 4 Stimmen eines solchen Canons, der Eintritt der 3 Folgestimmen in der Art Statt finden soll, dass die *erste Folgestimme* in der *Octave,* die *zweite* und *dritte Folgestimme* aber in der *Quinte* und *Duodecime* eintreten, so haben immer 2 und 2 Stimmen den Canon in nachfolgend bemerkten Tönen (*Tonarten*) vorzutragen, z. B.



4) Aus vorstehenden Notenbeispielen geht auch zugleich hervor: dass wenn ein Zirkelcanon *zweistimmig* ist, er nur dann von 2 *gleichartigen Stimmen* vorgetragen werden kann, wenn, nach dem oben bemerkten Falle, die *Folgestimme* im *Einklange* eintritt, und erst bei'm *Wiedereintritt beider Stimmen* die *Transposition des Canons in die Quinte*, *oder in die Secunde,* Statt findet. —

Soll aber die Folgestimme eines zweistimmigen Zirkelcanons, sogleich in der *Quinte* oder *Duodecime*, oder statt im *Einklange,* in der *Octave* eintreten; so ergibt es sich auch, aus dem Verhältniss, in welchem die 4 Stimmen, *Diskant, Alt, Tenor* und *Bass* zu einander stehen, von selbst: *welche zu dieser oder jener anfangenden Stimme*, *die Folgestimme seyn muss.* — Da indessen jede dieser 4 Stimmen auf einen *bestimmten* (*begrenzten*) *Tonumfang* beschränkt ist, so muss man sich hiernach bei der *Transposition des Canons* richten; wobei es denn wieder auf die *Umstände* ankommt, nämlich: ob man bei *steigenden Quinten* und *fallenden Quarten,* schon die *zweite* oder erst die *dritte Transposition,* um eine *Octave tiefer*, oder bei *fallenden Quinten* und *steigenden Quarten* um eine *Octave höher* zu nehmen hat. [103])

5) Da ein gewöhnlicher Canon, von derjenigen Stelle an, wo seine sämmtlichen Stimmen *vereinigt* erscheinen, keine weitere Abwechslung im Vortrage [104]), und nur der *Zirkelcanon* noch *die-*

---

102) Diese *enharmonische Umkleidung* muss überall da eintreten, wo hierdurch die *Auffassung der Notenschrift* (*Tonschrift*) erleichtert werden kann.

103) Auch wäre sich darüber zu verständigen: ob man sogleich das *ganze Thema,* oder nur *einen Theil desselben,* auf diese Weise transponire; in sofern sich nämlich die *Tonfolge* eines solchen Thema's passend hierzu zeige. — Weiter unten ein Mehreres hierüber. —

104) *vide* §. 32.

jenige Mannigfaltigkeit gewähret, welche aus der *stets veränderten Transposition der canonischen Melodie* und der dabei Statt findenden *Umkehrung der Stimmen* entsteht; so erscheint eine *weitere Mannigfaltigkeit im Vortrage eines solchen Tonsatzes,* immer noch sehr wünschenswerth. Man könnte daher bei jedem Zirkelcanon die Anwendung des oben unter No. 2. erwähnten Verfahrens versuchen, um nächst dem *Contrapunkte der Octave*, auch noch den *Contrapunkt der Duodecime* hierbei anzubringen.

Bei bloser Anwendung des *Contrapunktes der Octave,* erscheinen die 4 Stimmen eines Zirkelcanons in folgender Ordnung, welche sich von da an, wo der *Diskant* auf'*s neue* eintritt, nur wiederholet, z. B.

D. — — — 1. 2. 3. 4. 1.
A. — — 1. 2. 3. 4. 1. 2.
T. — 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3.
B.[105]) 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Wollte man, statt mit dem *Basse*, so wie hier geschehen ist, mit dem *Tenor, Alt* oder *Diskant* anfangen; oder eine andere als die *zunächst* liegende Stimme zur *Folgestimme* machen, so würde ein solches Verfahren allerdings eine abermalige Mannigfaltigkeit veranlassen; es würde aber bei *einem und demselben Canon* nur *dann* Statt finden können, wenn man ihn *vorher* geschlossen haben, und nun *auf's neue*, in dieser abzuändernden Aufeinanderfolge seiner 4 Stimmen, beginnen würde. —

Durch die *gleichzeitige Anwendung des Contrapunktes der Duodecime,* ergibt sich aber, nächst der Veränderung im *Zusammenklange* der Stimmen, noch diejenige in der *Zusammensetzung* derselben; wie man aus folgender Tabelle entnehmen kann, in welcher die ersten 2 *dreistimmigen Zusammenklänge (Stimmverbindungen)*, welche sich bei'm *Wiedereintritt der anfangenden Stimme* zeigen, durch den *Contrapunkt der Duodecime* veranlasst werden, z. B.

D. — — — 1. 2. 3. 4. — 1.
A. — — 1. 2. 3. 4. — 1. 2.
T. — 1. 2. 3. 4. — 1. 2. 3.
B. 1. 2. 3. 4. — 1. 2. 3. 4.

Die Abwechslung, welche durch diese bald 3- und bald 4stimmige Tonverbindung erscheint, gibt einem *auf diese Weise behandelten Zirkelcanon* einen so entschiedenen Vorzug, dass man,

105) Die Zahlen 1. 2. 3. 4. bezeichnen die *Stimmführungen* und deren Anzahl.

wie schon gesagt, bei jedem Zirkelcanon diese Anwendung des Contrapunktes der Duodecime versuchen soll. Sollte aber die fragliche Anwendung des Contrapunktes der Duodecime durchaus *nicht* Statt finden können, so ist es rathsam *einem 4stimmigen Zirkel-Canon nur drei Stimmführungen zu geben;* wo sich dann die 4 Stimmen, Diskant, Alt, Tenor und Bass, auf nachstehend bemerkte Art in den Vortrag dieser 3 Stimmführungen theilen, z. B.

D. — — — 1. 2. 3. —
A. — — 1. 2. 3. — 1.
T. — 1. 2. 3. — 1. 2.
B. 1. 2. 3. — 1. 2. 3.

Dass übrigens ein *auf diese Weise* behandelter *4stimmiger* Canon, nur dem *3fach doppelten Contrapunkte der Octave* unterworfen ist, versteht sich wohl von selbst. —

6) Wenn man einen kurzen Satz des 3- oder 4fach doppelten Contrapunktes der Octave, zu einem 4stimmigen Zirkelcanon einrichten will, so muss man die Stimmführungen eines solchen Satzes so ordnen: dass die *wesentlichste* derselben, aus welcher sich zugleich einigermassen eine *Tonart* erkennen lässt, als *Thema* eintritt, an welches sich dann die übrigen Stimmführungen in dem Verhältniss anschliessen, wie sie den besten *2- und 3stimmigen Contrapunkt* liefern, und wie sie, stets um eine Quinte höher oder tiefer eintretend, den besten *melodischen Zusammenhang* bilden, da hier die Bildung einer eigentlichen *Melodie* [106]) nicht wohl möglich ist. —

Dass man aber bei *freier Notirung* (bei Erfindung) eines canonischen Satzes dieser Art, schon eher eine etwas bessere Melodie erhalten kann, kann man unter andern auch aus dem §. 7. No. 9. aufgestellten 4stimmigen Canon entnehmen; zugleich aber

---

106) Unter der *Melodie* eines Canons, hat man, wie bereits erwähnt, *die ganze Tonfolge der anfangenden Stimme bis zu deren Wiedereintritt* zu verstehen. Die *Folgestimmen* enthalten also nur eine *Wiederholung dieser Melodie*, bei welcher jedoch diejenigen Veränderungen Statt finden können, wie wir solche bei'm *Canon in der Vergrösserung*, bei'm *Canon in der Gegenbewegung*, bei'm *krebsgängigen Canon etc.* bereits haben kennen lernen. —

In sofern man nun die *Melodie* eines Zirkelcanons *als für sich allein bestehend (also ausser aller harmonischen Beziehung zu den übrigen Stimmen des Canons)* betrachtet, kann auch diese oder jene *Tonart* dabei fühlbar werden; allein, da hier durch den *vor* Beendigung der Melodie zu erfolgenden Eintritt (Beitritt) der *Folgestimmen, dieselbe Melodie* in stets *neuen* Tonarten, *also gleichzeitig in so viel verschiedenen Tonarten erscheint, als der Canon Stimmführungen enthält,* so verdrängt auch *jede neu hinzutretende Stimme* das Gefühl der *durch die vorhergehende Stimme angeregten Tonart.* —

auch: dass sich eine solche Melodie jederzeit nach derjenigen Tonart hinwenden muss, welche durch die betreffende *Transposition* des Canons fühlbar gemacht wird. —

7) Wenn man die vorstehend erwähnte *freie* Notirung eines auf den Contrapunkt der Octave beschränkten Zirkelcanons, ganz *mechanisch* vornehmen will, so kann man dies auf nachstehend bemerkte Art thun.

Man entwirft nämlich ein kurzes nur 2—4 Takt enthaltendes Thema, welches man, als die *erste* Stimmführung des Canons, sogleich sämmtlichen 4 Stimmen in der einer jeden derselben zukommenden *Tonhöhe*, und in derjenigen *Ordnungsfolge* zutheilt, wie die Stimmen *nacheinander* eintreten sollen. Hierauf kehrt man zur *anfangenden Stimme* zurück, und contrapunktiret mit dieser in der Art *gegen die erste Folgestimme*, dass dieser *Contrapunkt der Octave* als *zweite Stimmführung* und zugleich als *melodische Fortsetzung der ersten* (des Thema's) erscheint. Diesen Contrapunkt transponirt man nun in die übrigen Stimmen, und kehret dann abermals zur anfangenden Stimme zurück, um gegen die nunmehr bestehenden *zwei Stimmführungen*, auf eine gleiche Weise die *dritte* und *letzte Stimmführung* zu entwerfen und zu transponiren.—

So *mechanisch* nun auch, wie gesagt, dieses Verfahren ist, so wird man dennoch bald seinen *recht praktischen Nutzen* kennen lernen. —

8) Wenn man einen Zirkelcanon *schliessen* will, so erfordert dies einen besondern *Anhang*, welchen man gewöhnlich unmittelbar nach dem *Wiedereintritt der anfänglichen Tonart* und als deren *Cadenz* anbringt.

§. 117.

Ich will nunmehr die Abfassung der §. 7. unter Ziffer 9. angeführten 4 Zirkelcanons näher beschreiben.

Der *erste* dieser 4 Canons ist nur zweistimmig, und durchläuft den *Quintenzirkel;* und da hier die Folgestimme im *Einklange* eintritt, und somit die *Quintentransposition der canonischen Melodie* erst bei'm *Wiedereintritt* der anfangenden (ersten) Stimme beginnen konnte, so musste dieser Canon nach den Regeln des *Contrapunktes der Duodecime* abgefasst werden, welche sich hier jedoch nur auf den §. 79. der Lehre des Contrapunktes erwähnten *Terzengang* dieses Contrapunktes beschränken liessen. Die beiden Stimmen wiederholen sich hierbei stets in den Tonverbindungen der Takte 3 und 4, und 5 und 6; welche übrigens an denjenigen

Stellen, wo die *Unterquarte* statt der *Oberquinte* eintritt, noch *im Contrapunkte der Octave* erscheinen.

Der *Schluss* dieses Canons kann auf nachstehend bemerkte Art Statt finden, z. B.



Bei'm *zweiten* ebenfalls nur 2stimmigen Canon, tritt die Folgestimme in der *Duodecime* ein, und da beide Stimmen im Contrapunkte der Octave bleiben, so beschränkt sich auch die ganze Verschiedenheit im Vortrage auf die *einmal im Basse* und das *anderemal im Diskante* liegende Melodie des Canons; da man aber den 2ten Takt dieser Melodie auch auf diejenige Weise mit dem ersten Takte derselben in Verbindung bringen kann, dass man statt der *aufwärts eintretenden grossen Secunde*, deren tiefere Octave, also die *abwärts eintretende kleine Septime* nimmt, so kann man auch diesen Umstand, bei einer *Transposition dieses Canons,* zu einer bessern Verbindung der beiden Stimmen benutzen. —

Ich will daher nachstehend die *vierte* Transposition dieses Canons auf diese Weise behandelt, dessen *fünfte* Transposition aber wie gewöhnlich notiren, und zugleich einen passenden *Schluss* beifügen, z. B.

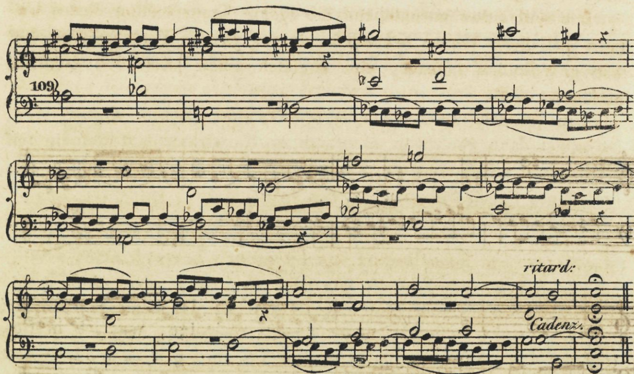


107) Hier musste der Bass mit der Note *Cis schliessen* und mit der Note *Des fortfahren.* —



Aus der Abfassung des *dritten* Canons [108]) kann man entnehmen: wie ein *zweistimmiger Canon* für *4 Stimmen* umgeändert werden, und welche Wendung *die Stimmführung* nehmen kann, um ihr nunmehr noch eine *weitere Stimmführung als Fortsetzung der canonischen Melodie* anzuhängen; und wie sich hier die *vier Stimmen* des Canons, in dessen *drei Stimmführungen* theilen; so wie ich dieses Umstandes am Schlusse der 5ten Bemerkung des vorhergehenden §'s Erwähnung gethan habe.

Bei'm *Schlusse* dieses Canons, kann man die 4 Stimmen auf nachstehende Art wieder vereinigen, z. B.



108) Dieser Canon ist eigentlich nur als eine *vierstimmige Behandlung des vorhergehenden zweiten Canons* zu betrachten.

109) Da hier der Bass mit der Note *As* eintreten musste, die obere Stimme aber nur in der Tonart *Cis* fortgeführt werden konnte, so war auch diese *enharmonische Notirung der betreffenden Stimmen* hier unvermeidlich.

Was nun die Abfassung des *vierten* Canons betrifft, wobei *der Eintritt der Folgestimme* auf der *Unteroctave*, der *Wiedereintritt der ersten Stimme* aber auf der *Secunde* geschieht, auf welche Weise *beide* Stimmen die 7 Stufen der zum Grunde liegenden Tonleiter durchlaufen, so bemerke ich desfalls Folgendes:

Ein zweistimmiger Canon dieser Art, ist ganz so wie ein *strenger Canon in der Octave* zu behandeln; nur dass man dabei *die Vermeidung aller Quintenfortschreitungen in der Melodie* (damit sich keine *übermässige Quarte* einschleiche), und dann den *Wiedereintritt des Canons auf der Secunde*, statt auf der *Prime*, im Auge haben muss. —

Dass ein solcher *Wiedereintritt auf der Secunde* gar nicht schwer, und in der Regel noch leichter als der *Wiedereintritt auf der Prime* einzurichten ist [110]), kann man sich aus den verschiedenen canonischen Sätzen der §§. 34 und 35., und §§. 71 — 86. überzeugen; so auch, *dass hierbei die Folgestimmen auf allen Stufen der Tonleiter eintreten können.* —

Auch ist es gerade nicht schwer, die oben erwähnte *Quartenfortschreituug* zu vermeiden; dass sie aber *vermieden werden muss*, wird man sogleich aus folgender Transpositionsfigur erkennen, z. B.



Die Fortschreitung einer *übermässigen Quarte dieser Art*, ist selbst dann noch von nachtheiliger Einwirkung auf Melodie und Harmonie, wenn man die *Zwischenstufen derselben* mit in die betreffende Figur aufnimmt, z. B.



Ich beziehe mich hier nochmals auf dasjenige, was ich in Betreff der übermässigen Quarte in den Anmerkungen zum 34sten und 35sten §. gesagt habe. —

§. 118.

Da nun schon bei'm *zweistimmigen Canon* der *Secunde, Terz, Quarte etc.* die *Folgestimme* eine *Transposition der canonischen*

---

110) Ich habe mich hierüber bereits §. 71. ausgesprochen.

Melodie enthält; so kann auch ein ***4stimmiger Canon*** für ***Diskant, Alt, Tenor*** und ***Bass*** gar leicht so eingerichtet werden, dass diese 4 Stimmen schon bei *einmaligem Wiedereintritt* den *ganzen Canon* durch sämmtliche 7 Stufen der Tonleiter führen, z. B.

Allein, nach der *gewöhnlichen* Behandlungsweise eines die 7 Stufen der Tonleiter zu durchlaufenden Canons, muss diejenige Ordnung, in welcher die Stimmen bei ihrem *ersten Wiedereintritt* die Transposition des Canons enthalten, auch *so lange fortgeführt* werden, bis sie zum *ersten* (anfangenden) *Tone* zurückführt; was indessen schon bei einem zweistimmigen Canon eben so *lange*, als *langweilig* währet, z. B.

111) Auch diese hier fühlbar werdende *übermässige Quarte* ist von übler Wirkung. —

1te Stufe. 2te St. 8te St.
5te St. 6te St. u.s.w. 5te St.
112) 113)

6te St. 4te St. 2te St.
3te St. 1te St. 8te St.

Dass man also hierbei weit besser thun würde die erste schickliche Veranlassung zu einem *früheren Wiedereintritt der ersten Stufe* zu benutzen, unterliegt keinem Zweifel.

Dieser frühere Wiedereintritt auf der *ersten Stufe* könnte, z. B. bei einem 2stimmigen Canon, auf die Weise bewerkstelliget werden, dass man 2 *neue Stimmen*, ungefähr in der Art, wie ich dies bei'm *ersten* der vorstehenden Beispiele mit *NB.* bemerkt habe, eintreten liess; was ich dem eigenen Nachdenken des Lesers weiter auszumitteln überlassen will. —

§. 119.

Ich habe §. 116 unter No. 7. einer ganz mechanischen Verfahrungsart einen 4stimmigen Zirkelcanon zu verfertigen, und zugleich seines praktischen Nutzens, Erwähnung gethan; und will nun nachstehend einen 4stimmigen Canon mittheilen, welchen man sich auf die fragliche Art verfertiget denken mag, z. B.

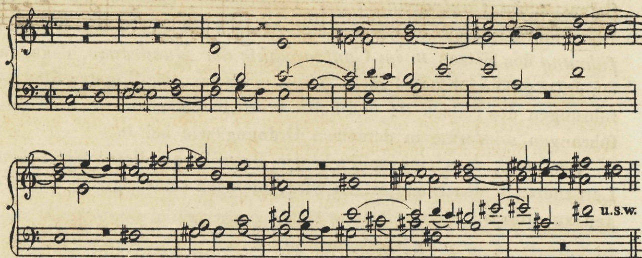
u.s.w.

Im 4ten Doppeltakte dieses Canons, erscheinen dessen 4 Stimmen zum erstenmal vereiniget, und somit auch dessen *Harmonie vollständig*. Da aber mit dem 5ten Takte die *anfangende Stimme* auf's *neue* eintritt, *und von hier an jeder Wiedereintritt 4stimmig erscheint*, so hat man auch erst die Harmonie des 5ten Taktes

112) Ebenso hier.
113) Desgleichen hier.

als die *ursprüngliche*, diejenige der 3 folgenden Takte aber als *deren Versetzungen* (Transpositionen) zu betrachten. —

Da vorstehender Canon blos nach dem *vierfach doppelten Contrapunkte der Octave* abgefasst ist, so bleibt auch überall *dieselbe Harmonie*, nämlich die *Grundharmonie des 5ten Taktes* und deren *3 Versetzungen.* Wenn man aber, nach der unter No. 5. des 116ten §'s gemachten Bemerkung, auch noch den *doppelten Contrapunkt der Duodecime* hierbei anwendet, so erscheint dieser Canon alsdann auch in folgender Gestalt, z. B.



Durch einige Uebung in der oben erwähnten *mechanischen Verfahrungsart* bei der Verfertigung eines solchen Canons, wird man sich bald im Stande befinden sogleich *harmonisch zu verfahren*, und einen Canon dieser Art so zu behandeln, wie ich nachstehend die Verfertigung dieser Canons notiren und zugleich zergliedern will, z. B.

Bei *A.* steht also die 4stimmige Harmonie des Canons, welche nach den Regeln des 4fach doppelten Contrapunktes der Octave eingerichtet ist, und demnach die mit 1, 2, 3 und 4 bezeichneten *vier Stimmführungen des Canons* enthält.

Bei *B, C* und *D.* stehen die *jedesmal um eine Quinte höher transponirten* 3 Versetzungen des Satzes *A.*, aus deren Notirung sich zugleich ergibt: wie sie nach der *Zahlenfolge* auch stets im *melodischen Zusammenhange* erscheinen. —

Bei *E.* erscheinen die *dritte* und *vierte Stimmführung* des Satzes *A. im Contrapunkte der Duodecime,* dagegen die zweite Stimmführung ganz fehlt; und bei *F.* erscheint die *vierte Stimmführung* des Satzes *B. im Contrapunkte der Duodecime,* dagegen die dritte Stimmführung fehlt. Bei *G.* erscheinen die 3 ersten Stimmführungen des Satzes *C.*, und bei *H.* erscheinen sämmtliche 4 Stimmführungen wiederum in derselben Ordnung wie bei *D.*

Ich hoffe, dass eine aufmerksame Betrachtung dieser Sätze den Lernenden in den Stand setzen wird, hiernach seine eigenen Uebungen zu ordnen. —

§. 120.

Ich will nunmehr nach der unter No. 6. des 116ten §'s gegebenen Anleitung, *einen Satz des vierfach doppelten Contrapunktes als einen Zirkelcanon notiren,* und hierzu den Anfang des §. 98. der 1ten Abtheil. (der Lehre des Contrapunktes) notirten Chorals mit dem *C. F.* im Basse benutzen; von dessen bei *A.* notirten 4 Stimmführungen aber nur die 3 Stimmführungen bei *B.* beibehalten, indem ich eine auf 3 Stimmführungen beschränkte Behandlung eines blos im Contrapunkte der Octave bleibenden vierstimmigen Zirkelcanons, für besser als die Anwendung von *vier* Stimmführungen halte, z. B.

A. 2. 3. 4. 1. B. 2. 3. 1.

Damit nun die *zweite Stimmführung* des vorstehenden Satzes *B.* mit der ersten, und die dritte wiederum mit der *zweiten,* in den erforderlichen *melodischen Zusammenhang* gebracht werden konnte, musste sie bei ihrem *Eintritt,* da hier die Tonführung stets um eine

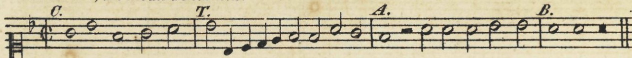
Quinte steiget, in etwas geändert werden um nachstehenden Zirkel-Canon zu bilden, z. B.

Da man sich bei solchen im Contrapunkte der Octave bleibenden 4stimmigen Zirkelcanons, doch einmal auf *drei Stimmführungen* beschränken kann, so will ich nachstehend noch einen Satz des *dreifach doppelten Contrapunktes* als 4stimmigen Zirkelcanon notiren, und hierzu den Anfang desselben Chorals, so wie man ihn §. 90. *f*, der 1ten Abtheil. (der Lehre des Contrapunktes) notirt findet, anwenden, da hierbei nur die *eintretende erste Note der zweiten und dritten Stimmführung* geändert zu werden braucht. Z. B. *A.* der fragliche 3stimmige Satz des 90sten §'s, und *B.* der hiernach gebildete 4stimmige Zirkelcanon;

§. 121.

Ich will nachstehend noch einige merkwürdige Zirkelcanons und zugleich deren muthmasslichen *Entwurf* [114]) mittheilen, nicht zweifelnd, dass der Lernende, wenn derselbe diesen und den vorhergehenden Beispielen, und meinen desfallsigen Bemerkungen, die erforderliche Aufmerksamkeit widmet, nunmehr auch *seine eigenen Uebungen* in dieser Setzart wird vornehmen können.

No. 1. *Canon von Bendinelli, geb. 1550. † 16* —, so wie sich solcher auf dem Titelblatte der von *J. Ph. Kirnberger* herausgegebenen Brochüre: *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* (Berlin, 1782) notirt findet.



Aus dem bemerkten Eintritt der Stimmen, geht zugleich hervor: dass nach demjenigen Tonhöheverhältniss, in welchem die genannten 4 Stimmen zu einander stehen, die *erste Folgestimme* in der *Unteroctave,* die *zweite* in der *Unterquarte,* und die *dritte Folgestimme* in der *Octave dieser Unterquarte* eintreten, *und dass mithin der Contrapunkt der Duodecime hierbei angewandt ist.* [115])

Dieser Canon scheint derjenige zu seyn, von welchem *Walther* (Mus. Lex. 1732, Art. *Bendinelli*) und nach ihm *Gerber* (*neues Tonkünstler-Lexicon 1812*) so viel Aufhebens machen; ihn aber wahrscheinlich gar nicht gekannt haben, da sie ihn als im *12ten Capitel* von *Bononcini's musico prattico* befindlich anführen, woselbst aber nicht *dieser,* sondern *folgender Canon* steht, der, nach dieser seiner Notirung, *kein Zirkelcanon ist* [116]); z. B.

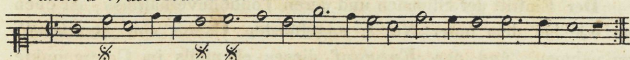
---

114) Da sich nachstehende Zirkelcanons, nur in *Einer Notenzeile,* so wie ich solche mittheilen werde, vorfinden; und da ihre Verfasser (Componisten) über ihren *Entwurf* nichts gesagt haben; und da sogar manche Umstände dafür sprechen: dass die *ursprüngliche* Abfassung einiger dieser Zirkelcanons, mehr *versuchsweise* als *planmässig* behandelt worden ist; so muss ich es zwar dahin gestellt seyn lassen: ob der von mir mitzutheilende *Entwurf,* auch mit demjenigen des Componisten übereinstimmt, oder nicht. Dass aber *meine Entwurfsart* an und für sich selbst ganz richtig ist, und jedenfalls von Nutzen für den Lernenden seyn wird, davon wird sich der Leser sogleich überzeugen können.

115) *vide* §. 116. No. 2.

116) *Marpurg,* welcher diesen Canon *Tab. 58. fig. 7. des 2ten Th. s. Abh. v. d. Fuge* ebenfalls anführet, notirt ihn zwar als *Zirkelcanon;* allein *diese* Notirung rührt blos von *Marpurg* her, welcher desfalls auch noch einer weiteren ¼ Pause bedurfte, um diese *Transposition* des Canons zu erzwingen. —

Canon à 4, del Abate Bendinelli.



Den *Entwurf* des eben angeführten von *Kirnberger* mitgetheilten *Zirkelcanons,* kann man sich auf nachstehend unter *A.* und *B.* bemerkte Art denken, z. B.

A. *B.*

No. 2. *Canon von J. Ph. Kirnberger,* so wie sich solcher am Schlusse seiner vorstehend erwähnten Brochüre notirt findet.

Canon à 4, v. J. Ph. Kirnberger.

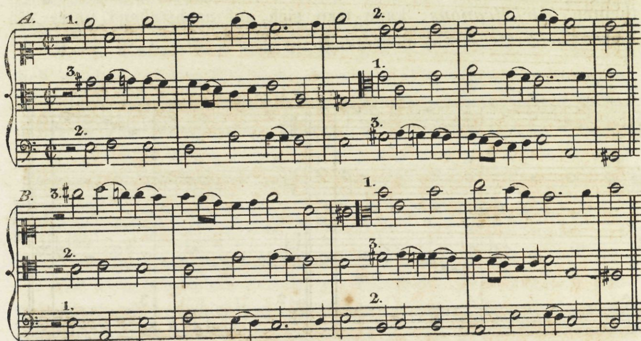
Aus tie=fer Noth ruf ich zu dir, Ach Gott vom Him=mel sich da=rein, Wenn wir in höch=sten Nö=then seyn.

Dieser für 4 Stimmen überschriebene Canon, enthält übrigens nur *drei Stimmführungen,* von welchen die *erste* und *zweite* als *Anfang der genannten Choralmelodieen* erscheinen; die *dritte Stimmführung* aber *nicht* zu der dabei genannten Melodie [117]) gehöret. —

117) *M. Praetorius,* zu dessen Zeiten man eine solche *Verbindung verschiedener Choralmelodieen* ein *Quodlibet* nannte, erwähnet *pag. 18.* des 3ten Bandes seiner *Syntagma* vom Jahr 1618, eines *5stimmigen Quodlibets,* worin folgende 5 Choralmelodieen *ganz durchgeführt* enthalten seyn sollen, nämlich:

1) *Erhalt uns Herr.* 2) *Ach Gott vom Himmel.* 3) *Vater unser im Himmelreich.* 4) *Wir glauben all,* und 5) *Durch Adams Fall.*

Der Eintritt der Stimmen und deren Tonhöheverhältniss, ist eben so wie bei dem unter No. 1. angeführten Canon von *Bendinelli* zu nehmen, und den *Entwurf* dieses ebenfalls im Contrapunkte der Duodecime geschriebenen Canons, kann man sich auf nachstehend unter *A.* und *B.* notirte Art denken [118]), z. B.



No. 3. *Canon von J. Ph. Kirnberger über den Namen BACH.* Dieser Canon befindet sich auf dem Titelblatte von *Kirnberger's Anleitung zur Sing-Komposition*, Berlin 1782, auf nachstehend bemerkte Art mit der Ueberschrift: *Fa Mi, et Mi Fa, est tota musica* [119]) notirt.



Auch bei diesem für 4 Stimmen überschriebenen Canon, sieht man sogleich, dass er nur 3 *Stimmführungen* enthält, und dass der Eintritt und die Tonhöhe der Stimmen ebenso wie bei dem oben angeführten *Bendinelli'schen* Canon ist, und dass mithin ebenfalls *die Anwendung des Contrapunktes der Duodecime* hierbei Statt findet.

---

118) Die Besitzer der erwähnten *Kirnberger'schen Gedanken*, können die von No. 35. der darin vorkommenden Notenbeispiele anfangenden verschiedenen Versetzungen dieser 3 Stimmführungen, nachsehen. —

119) Es scheint dass hierdurch *K.* der von *Buttstedt* in Erfurt (geb. 1666, † 1727) so hoch angepriesenen *Solmisation*, welche derselbe *tota musica*, *Matheson* in seinem *beschützten Orchester* aber *todte musica* nennt, ebenfalls das Wort sprechen wollte. — *Guido v. Arezzo* hatte aber bei der Benutzung der Anfangssylben des bekannten Verses: *Ut queant laxis* etwas viel Einfacheres, als die später erst hieraus abgeleitete *Solmisation* im Auge. —

Den *Entwurf* dieses Canons, kann man sich auf nachstehend unter *A.* und *B.* notirte Art denken, z. B.

A. 2. 3. 3. 1. 1. 2.

B. 1. 3. 3. 1. 2.

No. 4 und 5. *Zwei Canons von J. Ph. Kirnberger*, so wie sich solche *pag. 60 — 62* in der *dritten Abtheilung des 2ten Bandes der Kunst des reinen Satzes* notirt finden. 120)

Canon à 4, v. J. Ph. Kirnberger.

1.

Canon à 4, v. J. Ph. Kirnberger.

2.

NB.

120) In *Marpurg's Abh. v. d. Fuge*, 2r *Th. Tab. 32. fig. 2.* und *Tab. 33. fig. 1.* kommen ebenfalls diese beiden Canons vor, der letztere derselben aber an der mit *NB.*

Ueber die Art dieser *einzeiligen Notirung*, wodurch der Verfasser die *Eintrittsordnung der 4 Stimmen*, und zugleich die *Quintentransposition der canonischen Melodie* anzuzeigen beabsichtigte, werde ich mich weiter unten aussprechen, und bemerke hier nur: dass der *erste* dieser beiden Canons ebenfalls im Contrapunkte der Duodecime abgefasst ist, und dass man sich daher seinen *Entwurf* gerade so wie denjenigen des von mir §. 119. mitgetheilten Canons dieser Art, denken kann, z. B. *A.* und *B.*

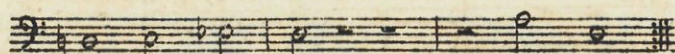
Der Canon No. 5. hat das Eigene, dass bei dem *zweimaligen Wiedereintritt der Stimmen*, diese nicht das anfängliche Thema, sondern jedesmal einen *neuen Satz* erhalten, *welcher Takt um Takt zu dem noch fortgeführten vorhergehenden Satze eintritt.* —

Da also, streng genommen, dreimal 4 Stimmführungen hier bestehen, so will ich solche mit den fortlaufenden Zahlen von 1—12 in nachstehendem Entwurfe notiren [121], wodurch sich *ihr successiver Eintritt* recht augenscheinlich darstellt. —

Zuerst will ich die 4 Stimmführungen, aus deren Aneinanderreihung das anfängliche Thema dieses Canons besteht, in der Ordnungsfolge des vorhergehenden Canons notiren, woraus denn zugleich hervorgeht: dass man diesen Canon *auch auf diese Weise fortgefahren* hätte behandeln können, z. B.

---

bemerkten Stelle mit der Bassnote *Des*, statt *Cis*, anfangend, und am *Schlusse* auf nachstehende Art notirt:



121) Der Leser wird sogleich einsehen, dass ich, um alles recht deutlich zu zeigen, hierbei ein anderes als das bisherige Verfahren wählen musste.



Nunmehr will ich zeigen, wie man sich den *Entwurf* des successiven Hinzu- und Zurücktrittes der Stimmführungen No. 5—12. denken kann, z. B.

In gegenwärtigem Beispiele stehen die Stimmführungen 1—4 in derjenigen harmonischen Ordnung, wie sich solche im letzten Takte des vorhergehenden Beispiels zeigen; indem erst von hier an die weiteren Stimmführungen 5—12 nach und nach, auf die in den Takten *B* — *K* bemerkte Art, hinzutreten, und dagegen die schon vorgetragenen Stimmführungen wieder abtreten.

Da bei'm Takte *K.*, wo nunmehr im Basse wiederum die 1ste Stimmführung eintreten sollte, diese zwar auch *eintreten*, aber *nicht fortgeführt* werden könnte, so musste hier der Bass eine *Pause* erhalten, und es treten somit die Stimmführungen 1—4 erst in den Takten *L* — *O.* nach und nach ein, welche 4 Takte ich übrigens absichtlich in derjenigen harmonischen Aufeinanderfolge notirt habe, wie sich solche bei'm *Vortrage dieses Canons* darstellt. —

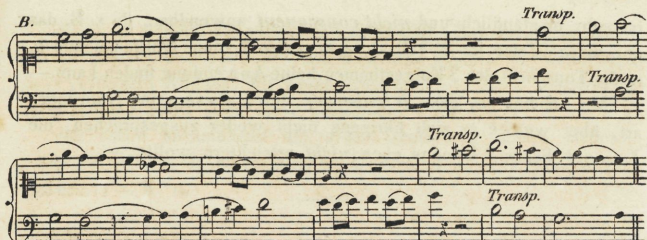
So wie ich bereits §. 40 und 41. einer ähnlichen Behandlungsart des Canons Erwähnung gethan, und solche zur weitern Nachahmung empfohlen habe, so thue ich dasselbe auch hier bei diesem Zirkelcanon, welchen man als ein recht gutes Muster betrachten kann.

§. 122.

Wenn man die *Folgestimme* eines Zirkelcanons in der *Gegenbewegung* eintreten lassen will, so behandelt man einen solchen Canon so lange als einen *gewöhnlichen Canon in der Gegenbewegung,* bis an einer schicklichen Stelle der *Wiedereintritt der anfangenden Stimme* um eine *Quinte* oder *Secunde*, *höher* oder *tiefer*, Statt finden kann. —

Zum Beweis, dass man einen bereits verfertigten Canon in der Gegenbewegung, gar leicht hierzu benutzen und auf die erwähnte Art behandeln kann, will ich den letzten der §. 103. mitgetheilten 4 Canons in der Gegenbewegung so umändern, dass einmal der Wiedereintritt um eine *Quinte* und das anderemal um eine *Secunde höher* Statt finden kann, z. B. *A.* und *B.*

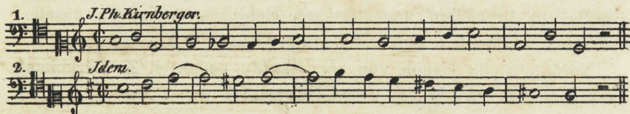




So höchst unbedeutend nun auch vorstehende 2 Beispiele sind, so werden sie dennoch das Gesagte hinlänglich erklären. Auch mag man aus dem *letzten* Beispiel entnehmen: dass man bei einem *die 7 Tonstufen durchlaufenden Zirkelcanon*, die *Melodie* des Canons nach derjenigen *Stufenfolge* zu ordnen hat, wie sich solche von der Secunde, Terz und Sexte ausgehend, *verschiedenartig* gegen diejenige der Prime und Quinte zeigt. — Die von der *Quarte* ausgehende Transposition des Canons muss dann statt der übermässigen die *reine* Quarte erhalten, und die Tonreihe der 7ten *Stufe* nach Art der *Molltonleiter* behandelt werden. —

§. 123.

Die *einzeilige Notirung eines Zirkelcanons* geschieht am besten in *derjenigen Tonhöhe*, in welcher die *anfangende Stimme* den Canon vorträgt. — Will man auch die *Ordnungsfolge* und zugleich die *Tonhöhe der übrigen Stimmen* anzeigen, so kann sich letzteres *nur auf die erste Note der Melodie* beziehen, und wenn *diese* bei der sie treffenden Transposition ein *Versetzungszeichen* erfordert, so fügt man solches dem betreffenden *Tonschlüssel* noch insbesondere bei, z. B. 1 und 2.



Kirnberger hat zwar die *einzeilige* Notirung vorstehender 2 Canons, auf die im vorhergehenden §. bemerkte Art vorgenommen, und dadurch noch die übrigen Versetzungszeichen, so wie solche durch die verschiedenen Transpositionen für einen jeden der hier vorkommenden 4 Tonschlüssel noch insbesondere nothwendig werden, in die *Vorzeichnung* mit aufgenommen; allein diese Notirungsart

ist sehr umständlich und *nicht consequent* anwendbar, da z. B. das auf *diese* Weise im 2ten Takte des *ersten* Canons vorkommende *b*, in der Tonschrift der 3 Folgestimmen keine Anwendung finden kann.—

Mir scheint es, dass *Kirnberger* durch *diese* seine Notirungsart, über welche er sich übrigens nicht weiter ausgesprochen, die *Leseart* dieser 2 Canons eben *nicht* erleichtern wollte. —

Sechster Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber den polymorphischen Canon.

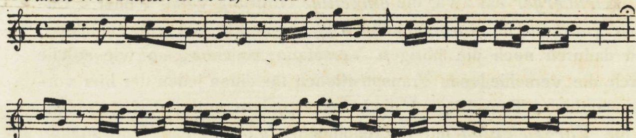
§. 124.

Ein *polymorphischer Canon*, unterscheidet sich dadurch von einem *polymorphischen Contrapunkte*, dass die durch eine in der *Dauer*, oder in der *Stufenfolge*, oder in der *Lesung der Noten* vorzunehmende *Umgestaltung der Melodie*, bei letzterem nur die *contrapunktirende Stimme*, nicht also auch das *Subject des Contrapunktes*, bei'm *polymorphischen Canon* aber *alle an dessen Vortrag Theil nehmende Stimmen treffen kann*; wozu denn auch noch *diejenigen Veränderungen* kommen, welche aus der *Transposition der canonischen Melodie*, aus der *veränderten Eintrittszeit der Stimmen*, so wie aus einer *bei ihrem Wiedereintritte Statt findenden Vermehrung derselben* entspringen, wie sich alles dieses weiter unter zeigen wird. —

§. 125.

Um nicht zu weitläufig zu werden und dennoch instructiv zu verfahren, will ich solche Sätze dieser Art hier aufstellen, welche sich bereits in andern musikalischen Schriften vorfinden, daselbst aber nicht hinlänglich belehrend erklärt sind.

Nachstehender Canon von *J. Theile*, einem s. Z. berühmten Contrapunktisten, sey das *erste* Beispiel:



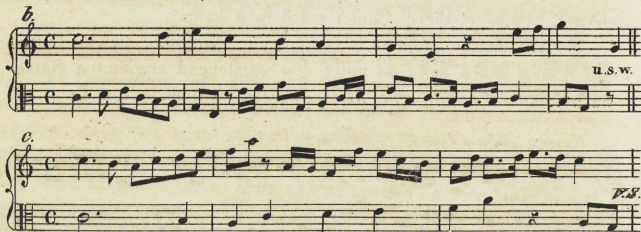
Er findet sich auf die vorstehend mitgetheilte Art notirt, in *Marpurg's Abh. v. d. Fuge, 2ter Th. Tab. 42. fig. 2.,* und soll, nach des Verfassers Angabe, 80 Veränderungen [122], nach *Marpurg's* Angabe aber deren noch mehr gestatten. —

Ich notire nachstehend die *erste* Gestaltung dieses Canons, nach welcher er als ein *endlicher Canon in der Vergrösserung* erscheint, z. B. *a.*



Die sämmtlichen Umgestaltungen dieses Canons, ergeben sich nun dadurch: dass man die vorstehend notirte Tonfolge auch in der *Gegenbewegung* nehmen, und dass man beide Stimmen in die *Octave*, und ausserdem in die *Decime* versetzen, und die diese Versetzung begründende *Terzen*, zur Bildung der 3- und 4stimmigen Sätze benutzen kann.

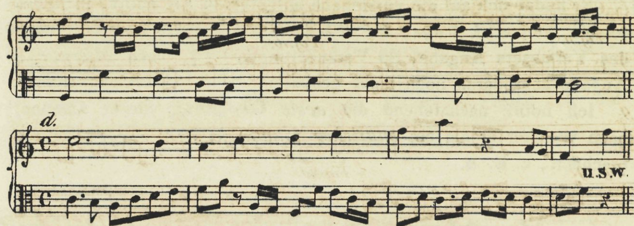
Dass die Umkehrung in die Octave, sowohl bei der anfänglichen als bei der in der Gegenbewegung notirten Melodie, ganz gut ist, wird man aus nachstehenden desfallsigen Beispielen *b. c.* und *d.* ersehen; allein schon aus diesen *a priori* schliessen können: dass die Versetzungen in die Decime, und die durch hinzugefügte Terzen entstehende 3- und 4stimmigen Sätze, durchaus keinen Werth haben. —



---

122) Der Verfasser nimmt 16 *zweistimmige*, 34 *dreistimmige*, und 30 *vierstimmige Veränderungen dieses Canons* an, von welchen *Marpurg* die 16 zweistimmigen zwar beschrieben, aber nicht in Noten aufgestellt hat.

123) Da hier die zweite Stimme *gleichzeitig* mit der ersten eintritt, so verliert sie dadurch auch den Charakter einer *Folgestimme.*



Als *zweites* Beispiel, will ich den von *Marpurg Tab. 39. fig. 1.* seines angeführten Werkes mitgetheilten Canon aufstellen, welcher von *M's.* eigener Erfindung ist.



Marpurg sagt nun von diesem Canon: dass er vor allen andern polymorphischen Canons das voraus habe, dass die *Folgestimme* nicht allein auf *allen Intervallen*, sondern auch in der *Gegenbewegung*, in der *Vergrösserung* und *Verkleinerung*, kurz auf alle nur mögliche Arten eintreten, und dass man diesen Canon auch noch 3- und 4stimmig behandeln könne, und stellt vorläufig *Tab. 39* von *fig. 2 bis 17, Tab. 40* von *fig. 1 bis 22* und *Tab. 41* von *fig. 1 bis 10*, zusammen also 48 Beispiele auf, wie verschiedenartig gestaltet dieser Canon erscheinen kann.

Es ist indessen kaum zu begreifen, wie *Marpurg* dies im *Ernste* genommen haben soll; da unter den vorstehend erwähnten Sätzen, auch folgende *canonische Missgestalten* vorkommen, z. B.





§. 126.

Ich will nunmehr ein viel besseres und in jeder Hinsicht, merkwürdiges Beispiel eines polymorphischen Canons, nämlich den bereits §. 5 und 6. erwähnten *Canon von Stölzel* mittheilen.

Stölzel hat, wie bereits bemerkt, über diesen Canon einen eigenen Traktat in 4° unter folgendem Titel geschrieben:

„*Praktischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundament solcher Notenkünsteleien gesetzten canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum viel und mancherlei theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie unterschiedene canones perpetui à 4. zu machen seyn. Der Wahrheit und einigen Musikfreunden zu Gefallen dem Druck überlassen von Gottfried Heinrich Stölzel. Anno 1725.*"

Im 1ten und 2ten §. seines Traktates erzählt uns *S.* wie dass er gegen Jemand, der das *non plus ultra* der musikalischen Komposition in den *canonibus* suchte, behauptet habe: es wäre aus einem einzigen *canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum*, ein ganzes Schock unterschiedener *canones perpetua* zu machen; und dass er, weil man ihm diese Behauptung als in der Uebereilung ausgesprochen ausgelegt, sich hierdurch zur Herausgabe dieses seines *praktischen Beweises* veranlasst gesehen habe. —

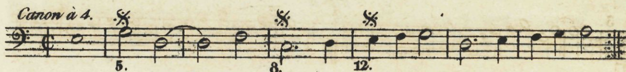
In den hierauf folgenden §§. 3—14 soll nun, nach *S's.* Meinung, das oben erwähnte *wahre Fundament der canonischen Schreibart* enthalten seyn; dass dem aber nicht ganz so ist, darin wird mir wohl ein jeder beistimmen, der das fragliche Werk von *Stölzel* gelesen hat. —

Doch zur Sache! —

Der von *Stölzel* verfertigte und seinem *praktischen Beweise* zum Grunde gelegte Canon ist folgender:



Im Verfolge seines Werkes notirt *S.* seinen Canon auf nachstehend bemerkte Art in der *strengen Gegenbewegung,* und betrachtet ihn als einen *zweiten Hauptcanon,* z. B.



Weiter hin notirt *S.* seinen Canon ungefähr in der *Mitte* anfangend, und etwas verziert, auf nachstehende Weise, und betrachtet ihn als einen *dritten Hauptcanon,* z. B.



Und endlich notirt *S.* diesen etwas *verzierten Canon*, in der *strengen Gegenbewegung*, und betrachtet ihn als einen *vierten Hauptcanon*, z. B.



Nunmehr sagt *Stölzel,* dass man einen jeden dieser 4 Hauptcanons auch auf die Weise behandeln könne, dass man die *erste Hälfte der anfangenden Note* als *Auftakt* notire, z. B. *a — d,*



Ferner: dass man den *Anfang* des Canons auch *in die zweite Hälfte eines jeden Taktes* setzen, und dass hierdurch *jeder der 4 Hauptcanons,* da dessen Melodie aus 7 Takten bestehe, auf *14 verschiedene Arten* anfangen könne.

Von diesen *verschiedenen Anfangsarten*, will ich die 8 ersten des *ersten Hauptcanons*, und zwar sowohl im *Auftakte* wie im *Niederschlage* des Taktes beginnend, hierher setzen, z. B. *A.* 1—8, und *B.* 1—8,

A. 1. 2.

3. 4.

5. 6.

7. 8.

B. 1. 2.

3. 4.

5. 6.

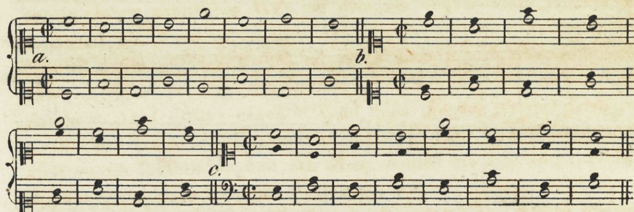
7. 8.

Stölzel sagt nun: da ein jeder dieser 4 Hauptcanons, seines 14mal im *Niederschlage* und 14mal im *Auftakte* zu beginnenden *Anfanges* wegen, in 28 verschiedenen Gestalten erscheinen könne, so ergeben sich hieraus 4 X 28 = 112 verschiedene Canons, welche sämmtlich aus einem einzigen Canon entspringen.

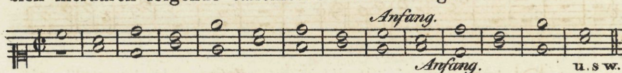
§. 127.

Bevor ich weiter gehe, muss ich meine Leser mit demjenigen melodischen und harmonischen Satze bekannt machen, auf welchen der *Entwurf dieses Canons* gegründet ist, da man hierüber weder bei *Stölzel* selbst, noch bei *Marpurg*, der ausserdem diesen Canon ziemlich umständlich im *2ten Th. s. Abh. v. d. Fuge,* von *pag. 77—82,* beschrieben hat, einigen Aufschluss findet. —

Ich notire also nachstehend bei *a.* das fragliche *canonische Skelett,* so wie es sich *zweistimmig* herausstellt; bei *b.* erblicken wir es mit seiner *zulässigen Terzenbegleitung,* und bei *c.* die obere *Terzen der Oberstimme* in ihrer Umkehrung als *Sexten,* und die *Unterstimme, nebst ihrer Terzenbegleitung, um eine Octave heruntergerückt,* z. B. *a. b. c.*



Wenn man nun, nach der §. 34. gemachten Bemerkung, die abwechselnd als Octave und Terz erscheinende Unterstimme des vorstehenden Satzes *a,* erst im *zweiten Takte* eintreten lässt, und im 7ten Takte, und bei fortzusetzendem Gange der Unterstimme auch im 9ten Takte, statt der *Unteroctave* deren *Terz* nimmt, so bildet sich hierdurch folgende canonische Nachahmung:



Diese canonische Nachahmung lässt sich aber um deswillen nicht *vierstimmig* behandeln, weil vom 7ten zum 8ten Takte die Progression, wegen dem zu vermeidenden *tritonus* [122]), nicht fortgesetzt werden kann, sondern wieder zurückgeführt werden muss, in diesem Falle aber, bei einer *vierstimmigen Behandlung*, zwischen dem *Tenor* und *Diskant*, und zwischen dem *Bass* und *Alt* Octavenfolgen eintreten, z. B.



---

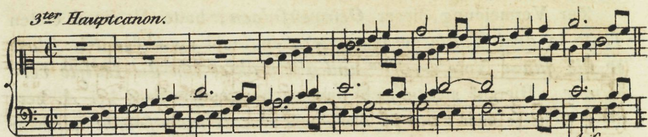
122) Nämlich:

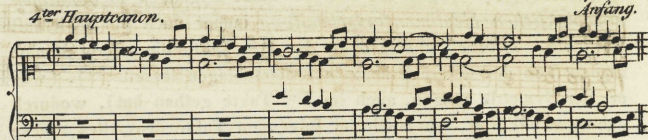


Zur Vermeidung dieser *Octavenfolgen*, hatte *S.* die 4 ersten Takte in *drei Takte* zusammengezogen, und zwar dadurch: *dass er die ganze Note des* 2ten *und* 4ten *Taktes um die Hälfte verkürzte.* Hierauf stellte sich nun nachfolgender Satz bei *A.* heraus, welcher sich zwar in Ansehung der *Octavenfolgen* nunmehr *verbessert,* aber wegen der sich bei *NB.* zeigenden *zweimaligen unschicklichen Septimenfortschreitung* immer noch als fehlerhaft darstellte. *Stölzel* musste daher im 5ten Takte die obere Stimme in den Ton der untern Stimme herunterschlagen lassen [123]), (was er, der Symetrie wegen, auch im 7ten Takte gethan hat), wodurch dann sowohl hier, als auch im folgenden Takte des Altes, diese Fehler verbessert erscheinen, z. B. *B*, und da *Stölzel* diesen Satz durch Einschiebung der Zwischenstufen zugleich noch *gesangvoller* machen wollte, so entstand hieraus der Satz *C.*, woselbst man nunmehr den *ersten Hauptcanon* ganz vollständig in seiner 4stimmigen Harmonie erblickt, z. B.

Aus der 4stimmigen Einrichtung dieses *ersten Hauptcanons*, ergibt sich nunmehr auch diejenige der 3 folgenden Hauptcanons von selbst, z. B.

123) Man wird sich eines ähnlichen Verfahrens aus dem §. 76. erinnern, woselbst dieses Herunterschlagen in die untere Terz, der *Verlängerung der canonischen Melodie wegen* geschah.



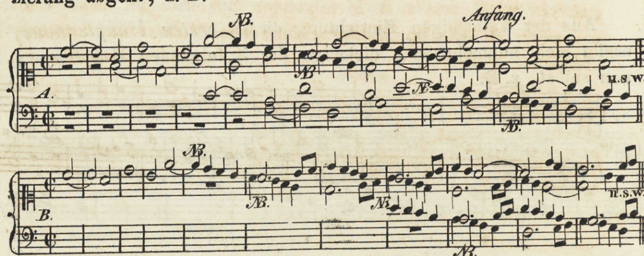


§. 128.

Von diesen 4 Hauptcanons sagt nun *Stölzel: dass ein jeder derselben an Melodie und Harmonie ganz verschiedenartig sey.*

Hierin hat sich aber *S.* getäuscht; indem die ganze Verschiedenheit zwischen dem *dritten* und *ersten* und zwischen dem *vierten* und *zweiten Canon* nur in der bereits erwähnten kleinen *Verzierung* besteht, welche *S.* bei'm dritten Canon und folglich auch bei dessen Umkehrung, dem *vierten Canon*, angebracht hat, wie sich dies sogleich zeigen wird.

Wenn man nämlich den *ersten Hauptcanon*, nach *Stölzel's* eigener Vorschrift, im *Auftakte anfangend* notirt, so zeigt sich, an der mit *NB.* bezeichneten Stelle anfangend, der ganze *vierte Hauptcanon*, welchem nichts als die oben erwähnte kleine Verzierung abgeht, z. B.



Dasselbe ist nun auch bei'm *zweiten Hauptcanon* der Fall, wenn man ihn *im Auftakte anfangend* notirt, wo sich bei der

ebenfalls mit *NB.* bezeichneten Stelle der *dritte Hauptcanon* darstellt, z. B.



Man kann also, streng genommen, nur *Einen* Hauptcanon annehmen, welcher zugleich der *Gegenbewegung* und der §. 126 erwähnten 14 verschiedenen Arten seines *Anfanges* 124) fähig ist; da die fragliche *Verzierung* keine förmliche Umgestaltung bewirkt. —

§. 129.

Der angeführten *4stimmigen Behandlung* dieses Canons, kann, begreiflicher Weise, noch seine *2stimmige* vorhergehen; und diese kann nicht allein zwischen *Diskant* und *Alt,* oder zwischen *Tenor* und *Bass,* sondern auch bei einer jeden andern passenden 2stimmigen Verbindung Statt finden; wozu man aber besser die *verzierte Notirung dieses Canons* statt der *unverzierten* nimmt.

Auch kann man diesen Canon *dreistimmig*, mit Hinweglassung dieser oder jener Folgestimme, behandeln.

Sind indessen *die am Vortrage Theil nehmenden Stimmen einmal beisammen,* so bleibt auch von da an dieselbe 2-, 3- oder 4stimmige Harmonie, wie sie schon früher gehört worden ist. — Selbst dadurch, dass der Eintritt der Stimmen *näher zusammengerückt* wird, wie z. B. in folgenden 2 Notirungen dieses Canons, wo seine Melodie im *Niederschlage des Taktes* und zugleich im *Auftakte* erscheint, entsteht noch keine *neue* Harmoniefolge, z. B.



124) Von diesen 14 verschiedenen Arten, haben indessen diejenigen den Vorzug, welche mit einem Intervall des Dreiklanges der Prime, hier also mit *C, E,* oder *G,* anfangen.



Stölzel hat seinen Canon auch, auf nachstehend bemerkte Art, den ***Quintenzirkel*** durchlaufen lassen, z. B. *A.*, und wenn man die ***übermässige Quarte*** nicht scheuen will, welche bei einer ***die 7 Stufen der Tonleiter durchlaufenden Transposition*** unvermeidlich ist, so kann man ihn ***auch auf diese Weise*** notiren, z. B. *B.*

A.

Transp. Transp. Transp. Transp.

Transp. Transp. Transp. Transp. u.s.w.

B.

Transp. Transp.

Transp. Transp. Trans. NB. u.s.w. Transp. NB.

Um nicht allzuweitläufig zu werden, breche ich hier ab, und überlasse die Aufstellung der übrigen Gestalten dieses Canons dem Lernenden, welcher indessen gar bald finden wird: dass alle diese, ***wenn auch dem ersten Anscheine nach noch so fremdartigen***

Gestalten, von derjenigen Stelle an, wo sämmtliche Stimmen *vereinigt* erscheinen, auch auf Eins hinaus laufen.

Ich will indessen durch keine meiner Bemerkungen diesem Kunstwerke auf irgend eine Weise zu nahe getreten seyn; allein dass *Stölzel* selbst, auf die hier angeführte Behandlung seines Canons, so wie auf alle ähnlichen Sätze, keinen grossen Werth legte, kann man aus dem Schluss §. seines erwähnten Werkes entnehmen, welcher wörtlich wie folgt lautet:

„Gott, der denen Sterblichen die allerliebste Musik zu einem viel höheren Entzweck gegeben, als dass sie etliche Stimmen, und wenn deren noch so viel wären, in einerlei Noten und in Eine Zeile [125]*) zwingen sollen, der lasse auch das studium ethico melodicum zu mehreren Kräften kommen, so werden, ja so müssen wir gewiss von andern Wundern der Musik hören als die Canones sind, und wenn sie sich auch auf tausenderlei Art versetzen, verkehren und vermischen liessen."*

§. 130.

Die vorstehend mitgetheilte Bemerkung des sel. Kapellmeisters *Stölzel* erinnert mich an einen Canon von *Valentini*, über welchen der Verfasser ein eigenes Werk geschrieben, und darin nachgewiesen hat, *dass dieser Canon in mehr als 2000 verschiedenen Gestalten erscheinen könne.* [126])

Man findet diesen Canon in *A. Kircher's Musurgia Tom. 1. fol. 402 und 403* in nachstehend bemerkten 4 Gestalten notirt,

125) Die *einzeilige Notirung* dieses *Stölzel'schen* Canons, wobei man zugleich die *Tonschlüssel* seiner Stimmen mit in die *Vorzeichnung* aufnehmen will, kann nur bei denjenigen *2stimmigen Sätzen* Statt finden, bei welchen die Folgestimme in der *Quinte* eintritt.— Die in *Albrechtsberger's Anw. zur Composition* (*pag. 398* der Ausgabe in 4to.) vorkommende 3- und 4stimmige Notirung dieses Canons, bei welcher die *Tonschlüssel* der betreffenden Stimmen mit in die *Vorzeichnung* aufgenommen sind, *ist daher schon in dieser Beziehung unpassend;* sie ist es aber auch noch in Ansehung der *Ordnungsfolge* dieser Tonschlüssel, wie man aus nachstehender Mittheilung dieser Notirung sieht, z. B.





126) Ich habe dieses Werkes, und seines Verfassers, in einer Anmerkung des 4ten §'s bereits Erwähnung gethan. —

welche *A. Kircher* die 4 *Stimmen* oder *Subjecte* des Canons nennt, z. B. *a. b. c. d.*

a.

il = los tu = os mi=se = ri = cordes o = cu = los ad nos converte.

b.

O = cu=los ad nos con=ver=te il = los tu=os ad nos converte.

c.

il = los tu = os &c.

d.

O = cu=los &c.

Der Leser wird sogleich bemerken, dass der Satz *b*, die rückwärts gehende Lesung des Satzes *a*; ferner dass der Satz *c*, den Satz *a* in der strengen Gegenbewegung, und der Satz *d*, den letzteren Satz rückwärts gehend enthält. —

Marpurg, bei welchem man diesen Canon im 2ten *Bande der Kritischen Briefe über die Tonkunst* ebenfalls antrifft, führt daselbst von *pag. 89 bis 140*, 410 verschiedene Auflösungen an, womit sich *die zweistimmigen Sätze desselben* schliessen. Da *M.* im Besitze des fraglichen *Valentini'schen* Werkes war, so hätte er wohl auch etwas über die 3-, 4-, 5- und 6stimmigen Auflösungen, welche dieser Canon, nach *A. Kircher's* Versicherung, fähig seyn soll, sagen können; was man auch um so mehr erwarten durfte, da *Marpurg* am Schlusse der 2stimmigen, die Aufstellung der 3stimmigen nachzuliefern versprach; allein man findet weder im Verlaufe des 2ten Bandes, noch in dem bis *pag. 118* [127]) fortgesetzten 3ten Bande dieser *Krit. Briefe*, noch sonst in einem seiner neueren Werke, weiter etwas hierüber.

§. 131.

Damit sich diejenigen meiner Leser, welche das angeführte Werk von *Marpurg* nicht besitzen, von dem Werth oder Unwerth dieser canonischen Nachahmungen selbst überzeugen können, will ich mehrere derselben, und zugleich mit Angabe ihrer Nummer unter welcher man sie bei *Marpurg* nachschlagen kann, mittheilen, z. B.

127) Es scheint, dass mit dem hier endigenden 143sten Briefe, dieses interessante Werk für immer unterbrochen geblieben ist. —

a. Anfang.

No 1. il=los tu=os &c. il=los tuos &c.

il=los tu=os &c. il=los &c.

b. Anfang. c. Anfang.

No 2. il = los tuos &c. il = los tu=os &c.

No 3.

il = los tu = os &c. il = los tu = os &c.

d. Anfang. e. Anfang.

No 4. il = los tu=os &c. No 5. il = los tuos &c.

NB

il = los tu = os &c. il=los tu = os &c.

Ueber diese 5 Sätze spricht sich *Marpurg* nun in der Art aus: dass der Satz No. 1., wenn man ihn mit *Hinweglassung der Schlusspause* vorträgt, eine *Transposition beider Stimmen um eine Secunde höher oder tiefer*, wodurch die Sätze No. 2 und 3 entstehen; *oder um eine Terz oder Quinte tiefer*, wodurch die Sätze No. 4 und 5 entstehen, gestatte. —

Von diesen Sätzen No. 2 — 5 habe ich, wie man sieht, nur den *Anfang* notirt; diesem aber überall den *Schluss* des ersten Satzes vorangehen lassen, und diesen durch die Buchstaben *a — e* bezeichnet.

Aus den mit *NB.* bezeichneten Stellen kann man übrigens ersehen, *wie unsicher die richtige Tonführung dieser Transpositionen zu treffen ist, und wie modulationswidrig diese Transpositionen mitunter erscheinen.*

Bei vorstehenden Sätzen tritt die Folgestimme in der *zweiten Hälfte des ersten Taktes* ein; bei nachstehenden 5 Sätzen No. 6-10 tritt sie aber erst im *zweiten Takte* ein, *und hier kann man, mit Beibehaltung der Pause, die Transposition des Canons um eine Terz oder Quinte höher, oder um eine Terz tiefer; oder mit Hinweglassung der Pause, um eine Quinte tiefer beginnen lassen.* —

Auch hier will ich nur den Anfang der Sätze No. 7 — 10, aber ebenfalls den *Schluss des ersten Satzes* durch die Buchstaben

a—e, und ferner diejenigen Stellen, wo man in Ansehung der *richtigen Tonhöhe* im Zweifel bleibt, durch *NB.* bezeichnet, mittheilen, z. B.

a. Anfang.
illos tuos mise=ri=cordes ocu=los ad nos converte, il=los tu=os &c.
№ 6.
NB. Anfang.
il=los tuos &c. il=los tu=os &c.

b. Anfang. c. Anfang.
il=los tu=os &c. il=los tuos &c.
№ 7. № 8.
NB. NB.
il=los tu=os &c. il=los tuos &c.

§. 132.

Nachdem auf eine ähnliche Art wie die vorhergehenden 10 Auflösungen behandelt erscheinen, deren noch 44 vorkommen, so fangen nunmehr die 52 Auflösungen des *zweiten Subjectes* an; dass diese aber *von demselben Schlage* sind, kann man aus nachstehenden 4 Sätzen entnehmen, welche die 54ste, 59ste, 80ste und 86ste Auflösung enthalten, z. B.

Anfang.
O=cu=los ad nos con=verte &c. O=cu-los ad &c.
№ 54.
Anfang.
O=culos ad nos converte &c. Ocu=los ad nos &c.

Anfang.
Ocu=los ad nos &c. Ocu-los ad nos &c.
№ 59.
Anfang.
O=culos ad nos &c. Ocu=los ad nos &c.

Transp.

O = cu-los ad nos &c. O=cu-los ad nos &c.

Nº 80. NB.

O=cu-los ad nos &c.

Nº 86. O=cu-los ad nos &c. NB.

Transp.

O=cu-los ad nos &c. O=cu-los ad nos &c.

Auch diese Sätze können zum Theil *mit oder ohne die Pause* verändert werden; die beiden letzten Auflösungen sind aber von der Art, dass der *Wiedereintritt auf der Prime* gar nicht Statt finden kann.

§. 133.

Nunmehr kommen 52 Auflösungen des *dritten Subjectes*, von welchen ich ebenfalls 4 Sätze mittheilen will, z. B.

Anfang.

il = los tu = os &c. illos tuos &c.

Nº 106. Anfang.

il = los tuos &c. il = los tuos &c.

Anfang

il = los tu-os &c. il = los tu-os &c.

Nº 111. Anfang.

illos tuos &c. il = los tuos &c.

Transp.

il-los tu-os &c. il = los tuos &c.

Nº 132.

il = los tuos &c.

Transp.

il = los tuos &c. il = los &c.

Nº 138. Transp.

il-los tuos &c. il = los tuos &c.

Auch diese Sätze können sum Theil *mit oder ohne die Pause* verändert werden, und sind abermals von derselben Beschaffenheit wie die vorhergehenden; auch lassen sie, so wie auch ihre Transpositionen, den Leser *in Ansehung der zu verändernden oder nicht zu verändernden Tonhöhe dieses oder jenes Intervalles*, in derselben Ungewissheit.

§. 134.

Endlich kommen noch 52 Auflösungen des *vierten Subjectes*, von welchen ich ebenfalls 4 Sätze mittheilen will, welche abermals, bis auf den von mir mit *bene* bezeichneten Satz No. 164, gleichen Schlages wie die vorhergehenden sind, z. B.

Transp.

O-cu-los ad nos converte &c. O-cu-los ad nos &c.

No 159.

O-cu-los ad nos converte &c. O-cu-los ad nos &c.

Anfang.

O-culos ad nos &c. O-cu-los ad nos &c.

No 164.

bene

O-culos ad nos &c. O-cu-los ad nos &c.

O-cu-los ad nos &c. NB. Oculos ad &c.

No 185.

Transp.

O-culos ad nos &c. Ocu-los ad nos &c.

Transp.

O-cu-los ad nos &c. Ocu-los ad nos &c.

No 191.

NB.

O-culos ad nos &c. O-cu-

Diejenigen Transpositionen, welchen ich ein *NB.* beigesetzt habe, *können nicht in demselben Tone wieder anfangen*, was auch bei verschiedenen der vorhergehenden Sätze derselbe Fall ist. —

§. 135.

Nach diesen Auflösungen, deren es 210 sind, kommen nunmehr die *gemischten*, von welchen ich nachstehend einige mittheilen will, z. B.

1tes Subject. Anfang.
il = los tu = os &c. il = los tu = os
No 212. 2tes Subj.
O = cu = los ad nos &c. O = cu = los ad

1tes Subj. Anfang.
il = los tu = os &c. il = los tu = os
No 218. 2tes Subj.
O = cu = los ad nos &c.

Hier scheint also das 1ste mit dem 2ten Subject verbunden.

Ich habe übrigens nur die vorstehenden beiden Sätze notirt, da diese hinlänglich beurkunden *was an allen ist.* In den folgenden 4 Sätzen erscheint bei *A.* das 1ste mit dem 3ten Subject verbunden; bei *B.* ist das 4te mit dem 1sten Subject verbunden; bei *C.* ist das 2te mit dem 3ten Subject, und bei *D.* das 2te mit dem 4ten Subject verbunden, und bei sämmtlichen 4 Sätzen treten die genannten Subjecte *gleichzeitig* ein, z. B.

1tes Subject.
il = los tu = os &c.
A. No 220. 3tes Subj.
il = los tu = os &c.

4tes Subj.
O = cu = los ad nos &c.
B. No 227. 1tes Subj.
il = los &c

C. No. 315.

3tes Subject

Il = los tu-os &c.

2tes Subj.

O = cu = los ad nos &c.

D. No. 403.

2tes Subj.

O = cu = los ad nos &c.

4tes Subj.

O = cu = los ad nos &c.

Nunmehr will ich noch 2 Verbindungen des 3ten und 4ten Subjectes notiren, wobei letzteres jedesmal *später* eintritt, z. B.

a. No. 404.

3tes Subj. Anfang.

Il = los tu = os &c. il = los tuos &c.

4tes Subj.

O = cu = los ad nos &c. Oculos ad &c.

b. No. 410.

3tes Subj. Anfang

il = los tu = os &c. il = los tuos &c.

4tes Subj.

O = cu = los ad nos &c. Ocu=

§. 136.

Da sich das 3te Subject an die Tonfolge des 1sten, und das 4te an die Tonfolge des 2ten anreihen lässt, so hat der Verfasser diese 4 Subjecte, deren *ungleichzeitiger Eintritt* bereits in den vorstehenden Sätzen vorkommt, auf nachstehende Weise *zu einem 2stimmigen Satze verbunden*, z. B.

1tes Subj. 3tes Subj.

il = los tu = os &c. il = los

2tes Subj. 4tes Subj.

O = cu = los ad nos &c. O = cu =

Anfang.

tu=os &c. il=los tu=os &c.
u.s.w.

los ad nos &c. O=cu=los ad nos &c.

Was man aber zu nachstehenden 4 Sätzen *a—d* sagen soll, welche sich auf eine *Zertheilung* des betreffenden Subjectes gründen, und wobei die obere Stimme die sie treffenden Noten der Melodie in der *Vergrösserung* enthält, weiss ich in der That nicht! —

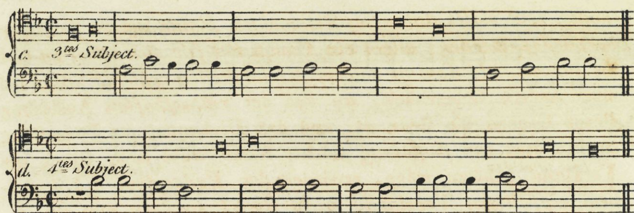
il = = los tu = = os il = los tu = = os
a. Pag. 111. b. Pag. 111.
tuos miseri cordes oculos converte. Ocu=los ad nos converte miseri cordes

il = los tu = os il = los tu = = os
c. Pag. 113. d. Pag. 114.
tu=os mise=ri cordes o=culos converte. Ocu=los ad nos converte miseri cordes.

Damit der Leser keine Zeit verliere, der hier angebrachten *Zertheilung der canonischen Melodie* nachzuspüren, will ich solche nachstehend recht *augenscheinlich* darstellen, z. B.

a. 1tes Subject.

b. 2tes Subject.



§. 137.

Da *Marpurg* nichts über den *Entwurf dieses Canons* gesagt, auch von dessen 3- und 4stimmigen Gestalten keine Beispiele gegeben hat, *so lässt sich auch nur vermuthen*, *dass dieser Canon auf folgenden Terzensatz* bei A. *gegründet ist*, welcher, so wie bei B. notirt, sämmtliche 4 Subjecte vereiniget zeigt, z. B.

A.

1tes Subject.
4tes Subj.
B.
3tes Subj.
2tes Subj.

Anfang.
Anfang.
Anfang.
Anfang.
u. s. w.

Riepel, welcher diesen Canon aus *Kircher's Musurgia* kannte, drückt sich *im Manuscripte des 2ten Theils seiner Fugenbetrachtung* über die 2stimmige Beschaffenheit des oben angeführten Satzes No. 212 (Seite 225) recht naiv auf folgende Art aus:

„*Der Einklang*, *welcher hier* (*im 3ten Takte*) *zweimal nach einander vorkommt*, *verschafft zwar dem Gehöre keine Har-*

monie, und sollte daher im 2stimmigen Satze um so fleissiger vermieden werden; allein ein Canon hat für sich selbst zu viel zu sorgen, als dass er solcher Kleinigkeiten achtete.“ Und bei einer andern Gelegenheit, wo von der *räthselhaften* Abfassung dieses Canons die Rede ist, und der *Diskantist* die Bemerkung macht: dass zur *Auflösung* solcher Sätze wohl mehr Glück als *Verstand* gehören möge, erwiedert der *Präceptor:* *„Mit deinem einfältigen Verstand! nicht doch! sondern nur ein angeborner Hang, eine vorzügliche Uebung, eine hinreichende Kenntniss des Contrapunktes, und mehr dick — als dünnes Geblüt.“* —

Uebrigens hat *Riepel* seine selbst versuchten 2stimmigen Auflösungen dieses Canons, zugleich mit *rückwärtsweisenden Tonschlüsseln* versehen, und dadurch deren zweifache Notirung gespart, z. B. den oben erwähnten Satz auf diese Weise notirt:

1tes Subject.
il = los tu = os &c.
2tes Subj.
O = cu = los ad nos &c.
128)

§. 138.

Da also bei einem *polymorphischen Canon*, die Eigenschaften der in den vorhergehenden Abschnitten gegenwärtigen Capitels beschriebenen Canons, ganz oder theilweise *vereiniget* erscheinen müssen, so ist bei seiner Abfassung auch auf alles dasjenige Rücksicht zu nehmen, was über die Verfertigung der erwähnten Canons bereits bemerkt worden ist. Dass es aber damit keine so grosse Schwierigkeit hat, wird man aus der Beschreibung der verschiedenen Beispiele des gegenwärtigen Abschnittes bereits entnommen haben; so wie man denn auch noch dasjenige als hierher gehörig betrachten kann, was ich weiter unten im *6ten Capitel (über die Anwendung des mehrstimmigen Satzes bei'm Canon)* in dieser Beziehung noch zu bemerken finden werde.

128) *Riepel* hat hier den *Diskantschlüssel* vorgezeichnet, wodurch die Melodie in der Molltonart bleibt; ich habe aber absichtlich den *Violinschlüssel* gewählt, weil auf diese Weise sämmtliche 4 Subjecte *in ihrer zuerst notirten Tonhöhe* erscheinen. —

Siebenter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber den Räthselcanon.

§. 139.

Ein *Räthselcanon* ist ein in der Art *verschlossener Canon,* dass man aus seiner *Notirung* zwar die *Anzahl der daran Theil nehmenden Stimmen*, so auch die *Tonart* und *Taktart des Canons* erkennen kann, hierbei aber den *Eintritt der Stimmen*, deren *Notengrösse*, *Tonhöhe* und *Tonfolge* u. dgl. m. noch zu *errathen* hat, was aber alles mit der angeführten *Notirung des Canons* in einem *scheinbaren Widerspruche* stehen muss. —

Ungefähr dasselbe habe ich bereits §. 7. gesagt, und zugleich ein Beispiel eines solchen Canons angeführt.

Das Räthselhafte eines solchen Canons kann indessen auch noch dadurch vergrössert werden, *dass man seine Melodie ohne Tonschlüssel und Taktstriche*, *und ohne alle Anzeige der daran Theil nehmenden Stimmen aufschreibt,* so dass die blosen Noten da stehen, von welchen man obendrein noch gar nicht wissen kann: *ob ihre erste Lesung vorwärts oder rückwärts gehend, in der angezeigten oder entgegengesetzten Richtung zu nehmen ist*, und dergleichen mehr.

Es muss jedoch in den *Noten* eines musikalischen Räthsels, wie in den *Worten* eines Sprachräthsels, *alles* enthalten seyn, was die *richtige Auflösung des Räthselhaften* auch *möglich* machen kann; ausserdem die eine wie die andere Aufstellung eines Räthsels fehlerhaft wäre. —

Die Contrapunktisten des 16ten Jahrhunderts, trieben es mitunter ein bischen arg in *Notirung* ihrer musikalischen Räthsel, so dass man oft nicht wusste: *welche* von den Noten ihrer räthselhaften Melodieen für die *eine* oder die *andere Stimme*, und in *welcher Dauer* sie gelten sollte; eben so: ob man die dabei vorkommenden *Pausen* zu *achten* oder *nicht zu achten* habe u. dgl. mehr.

Späterhin hatte man dieses zwar durch ein vorgesetztes *Motto* anzudeuten gesucht; allein der eigentliche Sinn desselben musste immer noch *errathen* werden; wenigstens von denen, welche in diese Schreibart nicht eingeweiht waren. — Man findet in *Forkel's Gesch. d. Mus. (2ten B. p. 538 u. 39)* 54 solcher Motto's, nebst der Erklärung über ihre Anwendung; und es hat sich die Gewohnheit *dem Räthselscanon dieses oder jenes seine Auf-*

lösung bezeichnende Motto vorzusetzen, noch bis ins verflossene Jahrhundert erhalten.

Ich habe oben gesagt, dass man mitunter Räthselcanons antrifft, deren Melodie *ohne Tonschlüssel* und *Taktstriche* geschrieben ist, und will hier, in Betreff der Anführung oder Nichtanführung der *Tonschlüssel,* vorläufig bemerken: dass es zwar angeht, bei der *einzeiligen Notirung* eines *mehrstimmigen* Canons *nur Einen Tonschlüssel*, nämlich denjenigen der *anfangenden Stimme*, vorzusetzen; dass aber nur *diejenige Notirung* einer canonischen Melodie mit *Hinweglassung* der erforderlichen Tonschlüssel Statt finden kann und darf, welche auch die *Vorsetzung* (Vorzeichnung) derselben gestattet.

Man kann daher z. B. die Melodie des 4ten *Stölzel'schen* Canons, man mag ihn vierstimmig nehmen, wie nachstehend bei *A.*, oder zweistimmig, wie bei *B.*, mit *Einem Tonschlüssel* notiren, da man weiss, dass hierdurch nur die Tonhöhe der *anfangenden Stimme* angegeben erscheinen soll.

Wenn man aber dieselbe Melodie *ohne Vorsetzung eines Tonschlüssels* notiren wollte, so könnte dies nur bei ihrem *2stimmigen Vortrage für Diskant und Alt,* nicht aber auch bei'm *4stimmigen Vortrage* Statt finden, da sich die Noten dieser Melodie und die dadurch zu bezeichnende Tonhöhe, nur für den *Diskant-* und *Altschlüssel*, nicht aber auch für den Tenor- und Bassschlüssel eignen; z. B. *C. mit* Vorsetzung der beiden erstgenannten Tonschlüssel, oder *D. ohne* Vorsetzung derselben.

§. 140.

Da die Abfassung eines Räthselcanons, hauptsächlich in der *räthselhaften* Darstellung (Notirung) dieses oder jenes Canons besteht, so wird es dem Lernenden, wenn derselbe alles was bisher

und namentlich in den *vorhergehenden Abschnitten gegenwärtigen Capitels* gesagt ist, mit Aufmerksamkeit durchgegangen und durchgearbeitet haben wird, gewiss auch nicht schwer fallen, diese oder jene Art des Canons, einzeln oder verbunden, in ein *räthselhaftes Gewand* einzukleiden.

Zur Erleichterung dieser Arbeit will ich jedoch nachstehend einige *Räthselcanons* aufstellen, und mich dabei zugleich über die Art ihrer *Abfassung, Notirung* und *Auflösung* aussprechen.

Kirnberger's Canon: *Wir irren allesammt,* welcher sich auf nachstehend bemerkte Art notirt auf dem Titel seiner *Kunst d. r. Satzes* befindet, mag als erstes Beispiel dienen.

Canon à 4. con Basso continuo

Wir irren al=le sammt nur je=der ir=ret anders.

60. 45. 87 19

Die erste Auflösung dieses Canons welche mir bekannt wurde, war diejenige, welche *Vogler* im 3ten Bande der *Betrachtungen der Mannh. Tonschule vom Jahr 1780* anführt, und die ich nachstehend unter *A*. mittheile. — Da sie mir unrichtig schien, so versuchte ich eine andere, welche man nachstehend bei *B*. notirt findet, und ich fand späterhin in *Kirnbergers Oden mit Melodieen, Danzig 1773* [129]), welches Werk ich beim Ankauf der *E. L. Gerber'schen Bibliothek praktischer Werke* (die *theoretischen Werke* wurden nach Wien verkauft) mit erhielt, die von *Kirnberger* selbst mitgetheilte Auflösung *C*., mit welcher, wie man sieht, die meinige in der Hauptsache übereinstimmt. —

129) Ich bemerke bei dieser Gelegenheit: dass *Kirnberger's Kunst d. r. Satzes, 1r. Theil,* schon im Jahre 1771 herausgekommen ist, und dass die mit 1774 bezeichnete Ausgabe dieses 1sten Theils, sich nur durch Angabe dieser Jahrzahl gegen jene von 1771 auszeichnet. — Die als *Zusatz* zu diesem 1sten Theil gehörigen *wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie,* sind im Jahr 1773 herausgekommen. —

A. Auflösung von Vogler (Betracht. d. Mannh. Tonsch. 3ter Jahrg. 7te Lief. No 2)

Sopran.

je = der ir = ret an = ders.

Alt.

ir = ret an = ders. Wir

Tenor.

Wir ir = ren al = le =

Bass.

Wir ir = ren al = le = sammt

Basso cont.

3 4 1

Wir ir = ren al = le = sammt, nur

irren al = le = sammt, nur je = = der

sammt, nur je = der irret an = ders.

nur je = der ir = ret anders.

2

B. Auflösung von A. André.

Wir ir = ren al = le = sammt, nur

Wir ir = ren al = le = sammt

Bassus continuus.

V.S.

Wir ir = ren al = le = sammt

Wir irren al = le =

je = der ir = ret anders. Wir ir = ren

nur je = der ir = ret anders. Wir

nur je = der ir = ret anders.

sammt, nur je = der irret an = ders.

C. Auflösung v. J. Ph. Kirnberger (Oden mit Melodien, Danzig 1773. pag. 31)

Wir ir = ren al = le = sammt, nur

Wir ir = ren al = le = sammt,

Wir ir = ren al = le =

Wir ir = ren al = le = sammt

je = der ir = ret an = ders. Wir ir = ren al = le =

ein je = der ir = ret an = ders. Wir ir = ren

sammt, ein je = der irret anders.

ein je = der ir = ret anders.

So wie diese 3 Auflösungen dastehen, möchte freilich ein Dritter, oder vielmehr *hier* ein *Vierter*, denken: *Ihr irret allesammt*, allein da des *Verfassers eigene Auflösung* mit darunter begriffen ist, so muss man wenigstens *diese* als die *rechte* gelten lassen.—

Die Erklärung, welche *K.* über diese Auflösung seines Canons gibt, besteht indessen blos in folgenden Worten: „*Um der Leichtigkeit willen habe ich ihn* (den Canon) *aus dem Fis und Ges in's F übergetragen. Die Zahlen bedeuten die Schwingungen, wodurch die Töne angezeigt werden, mit welchen jede Stimme anhebt; die 2 gerade die gleiche Bewegung, die umgekehrten die Gegenbewegung.*

Die Singstimmen haben geraden 4/4 Takt, die beigefügte Bassstimme aber Allabreve-Takt, in welchem die Noten, wie bekannt, nur von halbem Werthe sind."

Vogler sagt Folgendes über seine Auflösung dieses Canons: 130)

„*Wir wissen, dass die harte Tonart Fis und Ges mit 6 Kreuzen oder b vorgezeichnet, die nämlichen Tasten auf dem Claviere sind; ob nun der Diskant mit der Dritten zum Ges anfängt, und der Bass mit dem Hauptton Fis auftritt, macht uns noch nicht irre. Da der Canon im obern Gesange viele Pausen hat, so musste, um diese Augenmusik etwas erträglicher zu machen, ein beständig laufender Bass gewählt werden, denn dieser lässt von andern Stimmen keine Nachahmung zu.*

Die unten beigefügten Verhältnisse 45, 48, 60, 64, *kommen in unserer Leiter den Tönen* h, c, e, f, *zu; es erhellet also, dass der Ton* e *anfangen und* h *antworten muss, dann (umgewendet aber)* c *vorgehen und* f *folgen müsse; man lese nur die Worte nach und beobachte, gemäss dem Sinne: Wir irren etc.*

wie 1) der Alt mit dem Tone e, *60*, *anfange*,
2) der Diskant mit dem Tone h, *45*, *antworte;*
dann der Gesang umgewendet werde, und hierbei
3) der Bass mit dem Tone c, *48*, *vorgehe*,
4) der Tenor mit dem Tone f, *64*, *folge, und siehe die Auflösung wird klar.*" 131)

---

130) *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3ter Jahrgang, 2te Hälfte, (7te Lieferung) pag. 4.*

131) Ob dieser Canon in *C, F,* oder *Fis dur* notirt steht, macht in der Hauptsache keinen Unterschied; allein, es ist nicht einerlei, ob der *verzierte* oder der *unverzierte Gang des Basses,* mit den *anfangenden Noten der canonischen Melodie* zusammentrifft, und deshalb ist *Vogler's* Auflösung, sammt seiner Beschreibung derselben, falsch. —

Da *Kirnberger* selbst nichts über den *Entwurf* seines Canons gesagt hat, so will ich dem Leser die von mir aufgestellte Notirung desselben nachstehend mittheilen, nach welcher man den Satz bei *A.* als den *ersten Entwurf*, und den Satz bei *B.* als *dessen ausführlichere Behandlung* betrachten kann, z. B.

Letzterem Satze gehen nunmehr nur die wenigen *Verzierungen* nebst der erforderlichen *Transposition in Fis dur* ab, um den ganzen Canon in derjenigen Gestalt zu erblicken, wie ich solche vorstehend unter *B.* angeführt habe. —

Da nun weder die von *K.* notirten *Tonschlüssel*, noch die *zweierlei Tonart* und *Taktart*, als nothwendig erscheinen, auch die *gerade und verkehrt stehenden Zahlen*, *60, 45, u. 64*, *48*, ihrer angegebenen Bedeutung *nicht* entsprechen, und nur das *Intervallenverhältniss zwischen der anfangenden und nachfolgenden Stimme* andeuten können, so ist des Verfassers Absicht: seinen Canon in ein *recht räthselhaftes Gewand einzukleiden*, gar nicht zu verkennen; da aber unter den bemerkten Umständen, kein *Grund* zu dieser so räthselhaften Einkleidung vorliegt, so kann man sich solche zwar *merken*, darf sie aber *nicht nachahmen*, da die *Notenlesung eines Canons* nicht *unnöthiger Weise* erschwert werden soll.

§. 141.

Ich habe schon gesagt, dass die *Notirung* eines Räthselcanons in einem scheinbaren *Widerspruche* mit der zu versuchenden *Auf-*

lösung stehen soll, und habe auch §. 7. No. 10. ein desfallsiges Beispiel mitgetheilt. Ich will nun nachstehend noch einen Canon dieser Art mittheilen, und solchen ohne Tonschlüssel und Taktzeichen notiren, z. B.



Diesem Satze sieht man es nun zwar auf den ersten Blick an, dass er im 3/4 Takte steht, und entweder im *Diskant-* oder *Bassschlüssel*, oder in *beiden zugleich* zu lesen ist. Wollte man aber den *Bass* oder den *Diskant* anfangen lassen, so würden sich schon im 4ten und 5ten Takte die mit *male* bezeichneten Stellen ergeben, z. B.



Da aber eine von beiden Stimmen *anfangen muss*, die Folgestimme aber weder in der *Gegenbewegung*, noch nach Art eines *krebsgängigen Canons* eintreten, hier auch *keine Vergrösserung* oder *Verkleinerung der canonischen Melodie* Statt finden kann, so muss man die Auflösung auf eine andere Art versuchen. *Wenn man daher bei'm zuerst eintretenden Diskant, den Bass Takt um Takt in der krebsgängigen Bewegung nachfolgen lässt, so stellt sich folgender Satz als die richtige Auflösung des Canons heraus*, z. B.





§. 142.

Die *räthselhafte* Notirung eines Tonsatzes, erinnert mich an eine Kompositionsart des verwichenen Jahrhunderts, welche unter dem Namen *Imbroglio (Wirrwarr)* bekannt war, und von welcher uns *Riepel* in seinem *1sten Capitel, fol. 61*, nachstehende Sätze mittheilt, welche zwar den *Canon* nicht direct angehen, aber wohl zu einer *räthselhaften Notirung desselben* benutzt werden können, z. B.



Vorstehender Satz No. 1. *a*, hat den Satz *b* zur Bassbegleitung, und muss so wie er nachstehend bei *c* notirt steht vorgetragen werden, z. B.



Nachstehender Satz No. 2, kann entweder im 6/8 Takte, also zu 2 Taktschlägen; oder im 3/4 Takte, also zu 3 Taktschlägen, vorgetragen werden, z. B. *a* und *b*.



Endlich ist die Ausführung des nachstehend unter No. 3. *a*, notirten Anfanges einer kleinen Fuge so zu verstehen, wie solche No. 3. *b*. notirt steht, so dass also die *schwarzen Notenköpfe* so viel wie die *weisen* ohne Punkt gelten, letztere aber selbst jederzeit als *punktirt* vorzutragen sind, z. B.





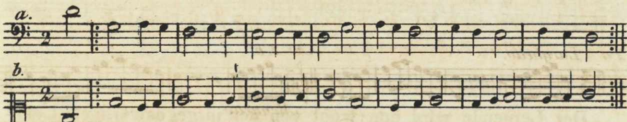
So wie man sieht, beruhet die Notirung des Satzes **No. 1.** auf einer *ungewöhnlichen Abtheilung bekannter Notengrössen*, und diejenige des Satzes No. 3. auf einer *besonders zu erklärenden Leseart* [132]); die Notirung des Satzes No. 2. aber beruhet auf einer *eigenen metrischen* und *rhythmischen Einrichtung*, worüber ich mich bei einer andern Gelegenheit aussprechen werde.

§. 143.

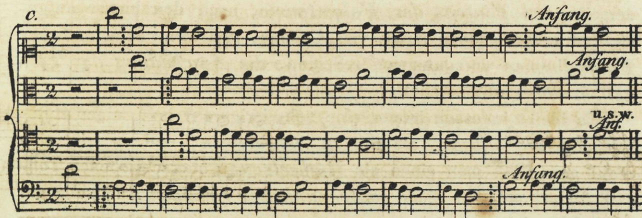
Noch will ich nachstehenden Räthselcanon von *Marpurg* mittheilen,



dessen Leseart wahrscheinlich so zu nehmen ist: *dass sowohl der Bass mit der Melodie bei a, als beim Herumdrehen des Blattes der Diskant mit derjenigen bei b anfangen kann,* z. B. *a* u. *b*.

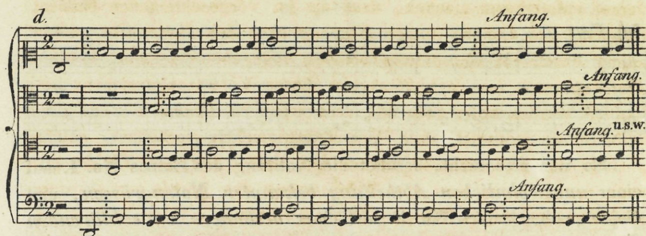


Die *Folgestimmen* treten dann im 1sten Falle wie nachstehend bei *c*, und im 2ten Falle wie bei *d* bemerkt ein, z. B.



---

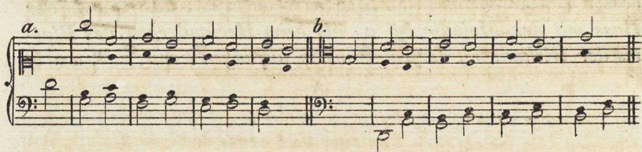
132) *Riepel* lässt in Betreff der Auflösung dieses dritten Satzes (der kl. Fuge) seinen *Diskantisten* die naive Bemerkung machen: *aber wer kann das just riechen?* —



Auch kann man jeden dieser beiden Sätze in *Einer* Notenzeile notiren, z, B. *e* und *f*.



Den *Entwurf* dieses Canons kann man sich auf nachstehend bemerkte Art denken, z. B. *a* und *b*.



§. 144.

Der Lernende wird nun wohl von den in gegenwärtigem Lehrbuche mitgetheilten Canons diejenigen auszuwählen wissen, welche sich in ein *räthselhaftes Gewand* einkleiden lassen; und der Leser wird nunmehr auch die *Auflösung* solcher Canons treffen, wenn derselbe den *Eintritt der Folgestimme*, nach den bisher aufgestellten verschiedenen Arten von Canons, und wenn dabei *mehrere Folgestimmen* vorzukommen scheinen, *die Anwendung der Terzenharmonie* untersuchet. —

Es bleibt indessen immer eine schwierigere Arbeit, einen Räthselcanon *aufzulösen*, als ihn zu *verfertigen*; und es trifft sich wohl gar: dass man einen als *Räthselcanon* überschriebenen Tonsatz findet, welcher einer *contrapunktisch richtigen* Auflösung gar nicht fähig ist. —

Noch muss ich in Betreff der vorzunehmenden Auflösung eines jeden in Einer Stimmzeile notirten Canons, den Lernenden wiederholt

darauf aufmerksam machen, dass die im vorgeschriebenen Subject (Thema) des Canons notirte *Stufengrösse der Intervalle,* wenn solche durch ein *Versetzungszeichen* angegeben erscheint, in allen *Folgestimmen* nur nach Massgabe dieses Versetzungszeichens behandelt werden soll; eben so, dass wenn im *Thema* ein und dieselbe Stufe jedesmal *ohne* Versetzungszeichen vorkommt, solche auch in der *Folgestimme* unverändert bleiben soll. — *Beides* gilt auch dann, wenn man eine *Umkehrung* des gerade aus — oder rückwärts gehend zu lesenden Thema's vornimmt. Wenn sich daher bei einer zu versuchenden Auflösung eines solchen Canons, *Querstände* oder andere *harmonische Unrichtigkeiten* ergeben, so ist entweder die *Auflösung*, oder die *Aufschreibung* (Notirung) des betreffenden Canons falsch. Als einen Beleg, dass letzteres selbst bei Canons berühmter Musikgelehrten der Fall ist, kann man die Notenschrift des nachstehenden Canons von *Marpurg* annehmen, welche ich hier genau so mittheile, wie sich solche in der *Berliner music. Zeitung vom 4ten Januar 1794* vorfindet, z. B.



Da nämlich hier die beiden in der Unterquarte eintretenden *Folgestimmen,* die *Sexte ihre Tonleiter* bald *gross* und bald *klein* haben müssen um *harmonisch richtig* zu erscheinen, so ist diese Notirung der canonischen Melodie falsch. —

§. 145.

Wenn man einen Canon in der Gestalt eines *Zirkels* aufschreiben will, so muss man hierzu einen solchen Canon wählen, *dessen Anfang an mehreren Stellen der Melodie*, und dabei der *Eintritt* sowohl *früher* wie *später*, also ebenfalls an *mehreren Stellen* Statt finden kann; *so wie denn auch bei einem solchen Satze die Vorsetzung der Tonschlüssel der daran Theil nehmenden Stimmen wegfallen muss*, *aber eben darum die Noten der Melodie, für die dabei anwendbaren Stimmen*, *auch lesbar vortragbar) erscheinen müssen.*

Als Beispiel eines solchen Tonsatzes, will ich den bekannten *Stölzel'schen Canon* auf nachstehend bemerkte Art in der Form eines *Zirkels* notiren, z. B.



Vorstehender *Zirkel* kann nun auf nachstehende 6 verschiedene Arten als ein *2stimmiger Canon* gelesen werden:

1) mit dem *anfangenden Diskant,* und dem im 2ten Taktschlage nachfolgenden *Alt;*

2) desgleichen mit dem im 3ten Taktschlage nachfolgenden *Alt;*

3) desgleichen mit dem *Bass als Folgestimme;*

4) mit dem *anfangenden Alt,* und dem im 5ten Taktschlage nachfolgenden *Diskant;*

5) desgleichen mit dem im 7ten Taktschlage nachfolgenden *Diskant;*

6) mit dem *anfangenden Bass,* und dem im 3ten Taktschlage nachfolgenden *Diskant,* z. B.

ad 1. *Anfang.*

a.

ad 2. *Anfang.*

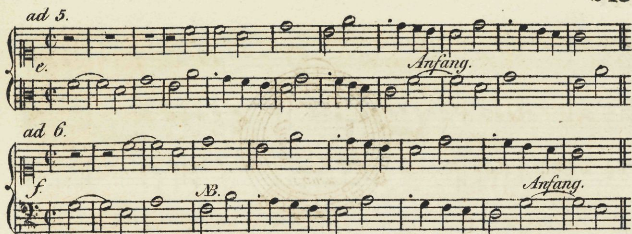
b.

ad 3. *Anfang.*

c. *NB.*

ad 4.

d. *Anfang.*



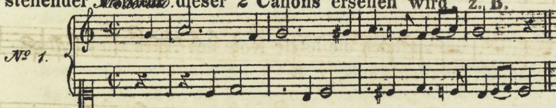
Von vorstehenden Sätzen sind indessen diejenigen, bei welchen der *Bass* befindlich ist, wegen der sich hier zeigenden *übermässigen Quarte,* nicht zur Nachahmung zu empfehlen; und wenn auch, wie schon bemerkt, *der Anfang der Melodie auf jedem Taktschlage eintreten kann,* so ist hierbei doch dasjenige zu berücksichtigen, was ich, in Betreff dieser *anfangenden Note*, im 127sten §. bemerkt habe.

§. 146.

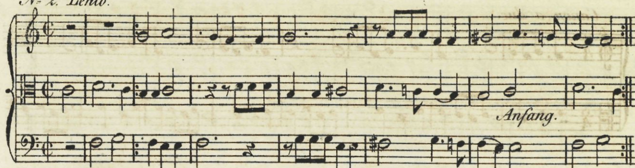
Endlich will ich hier auch noch der auf eine *einzige Notenlinie* beschränkten Notirung eines Canons Erwähnung thun, da man durch diese Notirungsart einem ganz *einfachen Tonsatze* ein recht *räthselhaftes Aussehen* zu geben kann [133], z. B.



Da man hierbei, wie dies der Leser sogleich bemerken wird, auf den *Tonumfang einer Terz*, und einer nur *einmaligen* Anwendung des *C*-, *G*-, oder *F*-Schlüssels beschränkt ist, so muss die *anfangende* Note obiger 2 Canons entweder *C, G* oder *F* seyn. Der erste Canon erhält nun den *G*- und *C*-Schlüssel, der zweite Canon aber alle 3 Schlüssel vorgesetzt, wie man dieses aus nachstehender Partitur dieser 2 Canons ersehen wird, z. B.



133) Die Erfindung eines solchen „*Canon linearis*" soll von *Valentini* herrühren, wie man dies in *Kircher's Mus. Tom. 1. fol. 584 und 585* nachlesen kann, woselbst auch 2 Canons dieser Art notirt stehen. —

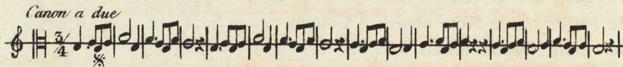


Da man nun ferner noch bei dieser Setzart an die Vorschriften einer *strengen Nachahmung* gebunden ist, so ergibt es sich auch von selbst, dass man einem solchen Canon keinen musikalischen Werth geben kann.

Wollte man aber *noch eine Notenlinie* hinzufügen, so würde sich der Tonumfang schon auf eine *Quinte* ausdehnen, und eine mannigfaltigere Anwendung der *Tonschlüssel* gestatten.

Dass man übrigens auch mit 3 Tönen, schon einen kleinen *Tonsatz* bilden kann, wird aus der *Lehre der Melodie* noch insbesondere zu entnehmen seyn; so wie denn auch *J. J. Rousseau* durch seine bekannte *Ariette von 3 Noten,* einen Beweis dieser Art, und *Vogler,* durch die so originelle als ganz vorzügliche Komposition seines *Trichordiums,* den fernern Beweis geliefert hat: welcher *harmonischen Mannigfaltigkeit* eine auf 3 Töne beschränkte Melodie fähig ist. [134]) —

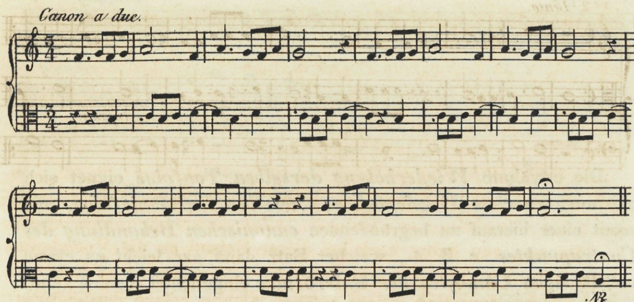
Wenn man sich an einen etwas *leeren* Zusammenklang nicht stossen will, so kann man die *Rousseau'sche* Melodie auf nachfolgende Weise auch als einen 2stimmigen Canon der fraglichen Art notiren, z. B.



oder in Partitur, wo zugleich die letzte Note des Altes zur *Schlussnote* umgeändert werden kann, z. B.

---

134) Wenn ich auch *Vogler's* Ansichten über *Harmonie, Contrapunkt, Canon* und *Fuge* durchaus nicht beipflichten kann, so kann ich doch auch nicht umhin, ihn als *praktischen Tonsetzer,* welcher in allen seinen Kompositionen einen bewunderungswürdigen Scharfsinn durchblicken lässt, hoch zu schätzen, und seine *Partituren* allen jungen Tonsetzern zum aufmerksamen Studium zu empfehlen. —



Achter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber die Abfassung eines Canons welchem ein *Cantus firmus* zum Grunde liegt, und über die canonische Behandlung einer *Choralmelodie.*

§. 147.

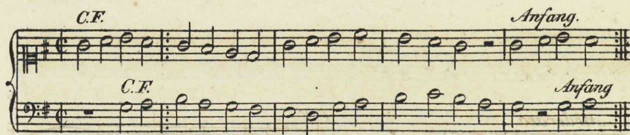
Die canonische Bearbeitung eines *Cantus firmus,* kann, wie vorstehend bemerkt, von *zweierlei* Art seyn; *entweder dass die contrapunktirenden Stimmen unter sich einen Canon bilden, oder dass der Cantus firmus selbst als Canon behandelt wird,* in welchem letztern Falle die contrapunktirenden Stimmen eine mehr oder weniger freie Begleitung dazu liefern.

Hat man bei der hier Statt findenden Anwendung eines *C. F. freie Wahl,* so nehme man einen solchen, *dessen Melodie mehr stufenweise als sprungweise fortschreitet,* indem sich Melodieen dieser Art, sowohl zu einer canonischen Behandlung ihrer selbst, als ihres Contrapunktes, am besten eignen.

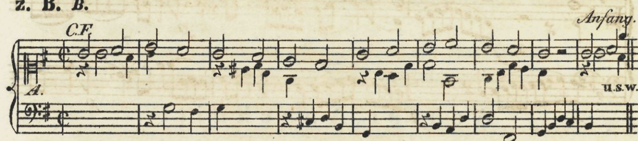
Als ein Beispiel dieser Art, will ich den 1sten Theil der bekannten Choralmelodie, *Freu dich sehr o meine Seele*, anführen, da sie sich ohne die geringste Abänderung als *Canon in der Unteroctave* notiren lässt [135]), z. B.

---

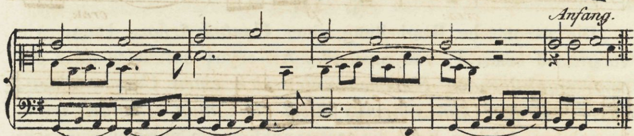
135) *Marpurg* hat diese Choralmelodie ebenfalls als Canon in der Unteroctave behandelt, und in seinem Werke: *Versuche in figurirten Chorälen,* bekannt gemacht, welche Bearbeitung ich im *Anhange* mittheilen werde. —



Die erwähnte ***Wiederholung derselben Tonfolge*** eignet sich nun auch zu einer ***Wiederholung derselben Harmoniefolge***, und somit einer hierauf zu begründenden ***canonischen Behandlung des Contrapunktes***, z. B. *A.*, welcher Satz dann gar leicht zu einem vollständigen ***Canon in der Unteroctave*** eingerichtet werden kann, z. B. *B.*







Dieses Verfahren allein macht es aber freilich noch nicht aus, um jede ähnliche Melodie auch sogleich als einen ***Canon der einen oder der andern der oben genannten 2 Arten*** behandeln zu können; dass solches aber zur prüfenden Uebersicht einer hierauf zu gründenden canonischen Arbeit dienet, ist in die Augen springend. —

§. 148.

Ich will nunmehr einen Versuch machen, die in der 1sten ***Abtheilung (der Lehre des Contrapunktes)*** so vielseitig behandelte Choralmelodie, ***Herr ich habe missgehandelt***, auch noch als einen Canon der ***erstern*** Art zu bearbeiten, und aus der Zerzliederung

dieser Arbeit noch einige Vorschriften für dieses Verfahren zu entlehnen, z. B.

Hier bilden also *die beiden contrapunktirenden Stimmen* (die obere derselben als Alt betrachtet) *einen Canon in der Unteroctave* gegen den im Diskant stehenden *Cantus firmus*, welcher die oben genannte Choralmelodie, ohne alle Unterbrechung, vorträgt.

Die contrapunktirenden Stimmen fangen den Canon sogleich bei ihrem Eintritte an, und bilden hierdurch zugleich eine kurze *Einleitung*, wozu das *Thema* aus demjenigen des später eintretenden *C. F.* entlehnt ist. Es wäre indessen auch ganz gut, wenn bei'm

Eintritte des *C. F.* der Bass die bis dahin geführte canonische Nachahmung nicht weiter fortsetzte, und hier mit der Grundnote *g* abtrete; somit der eigentliche Canon erst hier anfinge. —

Ein wesentlicher Umstand, welcher sowohl bei der *canonischen Behandlung*, als *canonischen Bearbeitung* [136]) *einer Choralmelodie* wohl zu berücksichtigen ist, und wodurch sich diese Arbeit oft gar sehr erschwert, ist derjenige: *dass die in der betreffenden Choralmelodie vorkommenden Absätze (Einschnitte) stets fühlbar bleiben müssen.* —

Vorstehende Melodie hat nun 4 solcher Absätze oder Einschnitte, deren Behandlung ich hier näher beleuchten will.

Der *erste Absatz* (Einschnitt), dessen Schlussnote auf die erste Taktzeit des 5ten Taktes fällt, ist durch die hier eintretende Schlussnote der bis dahin geführten Tonfolge des Altes, gehörig herausgehoben. Ich hätte nun auch die beiden folgenden Absätze auf eine ähnliche Weise behandeln und der Tonführung des Altes, zu Anfang des 7ten und in der 2ten Hälfte des 9ten Taktes, 2 gleichmässige Einschnitte geben können; allein, da diese Schlussfälle (Absätze, oder Einschnitte) so kurz auf einander folgen, so würde eine auf die bemerkte Weise fortgesetzte Tonführung des Contrapunktes, nur eine *störende Unterbrechung der canonischen Nachahmung* veranlasst haben, daher ich diese Absätze so wie geschehen behandelt habe. —

Nächstdem wolle nun der Lernende noch auf folgenden Umstand bei einer solchen Arbeit merken:

Die *Abwechslung der Accorde (Harmoniefolgen)* wird bekanntlich durch die *Tonfolge des C. F.* bestimmt; da diese aber eine *harmonisch fortzusetzende Nachahmung* (mich hier dieses Ausdruckes zu bedienen) oft ganz unmöglich macht, so muss man an denjenigen Stellen, *wo eine bestimmte Accordfolge gewissermassen vorgeschrieben ist*, wie z. B. bei den *Cadenzen*, die Abfassung der Nachahmung nach dieser *vorgeschriebenen* Accordfolge einrichten.

Damit dieses oft sehr schwierige Verfahren aber auch ausgeführt werden kann, muss man sich hierbei sowohl der *durchgehenden Noten* als der *Verzierungsnoten* in der Art bedienen, dass *dieselben Noten* bei der einen Figur als *gute*, bei der andern aber

---

136) Nach der bereits gegebenen Erklärung, betrifft die *canonische Behandlung eines Cantus firmus*, die *Tonweise (Melodie)* desselben, die *canonische Bearbeitung* aber seinen *Contrapunkt*.

als *schlechte Zeitnoten* [137]) behandelt werden können; wie ich dieses in der vorstehenden Choralbearbeitung gethan habe, welche dem Leser, bei einer aufmerksamen Betrachtung, alles noch deutlicher zeigen wird, als es mit *Worten* gegeben werden kann.

§. 149.

Unter allen mir bekannt gewordenen canonischen Arbeiten dieser Art, habe ich keine gefunden, bei welcher, so wie in der vorhergehenden, die Melodie des *C. F. in der vorgeschriebenen Dauer ihrer Noten,* und zugleich *ohne alle Unterbrechung ihrer Tonfolge* vorgetragen wird; denn, wenn auch in nachstehender canonischer Bearbeitung des alten Kirchengesanges *„veni creator spiritus"* von *J. Zarlino*, die Tonfolge des *C.F.* ohne Unterbrechung vorgetragen wird, so geschieht dies doch auf eine solche Weise, dass hierbei weder die *Einschnitte der Melodie*, noch deren *betonte* und *unbetonte Noten (gute* und *schlechte Taktnoten*, oder *Zeitnoten)* zu hören sind; folglich *die eigentliche Sangweise dieses alten Kirchenliedes*, bei dieser seiner canonischen Bearbeitung, *gar nicht zu erkennen ist.*

Zarlino theilt in der 3ten Abtheilung seiner *Institutiones* mehrere canonische Bearbeitungen dieses alten Kirchengesanges mit, von welchen ich aber um deswillen nur die nachstehende gewählt habe, weil solche, so wie sie in der Ausgabe von 1589 steht, einige kleine Abänderungen gegen diejenige Notirung dieses Canons ententhält, welche *Pr. Martini* (pag. XXIX der Vorrede zu seinem Werke: *„Saggio di contrapunto"*) nach der Ausgabe von 1573 anführt, und da sich hieraus ergibt: dass *Z.* noch *nach letztgenannter Ausgabe* an der Verbesserung dieses s. Werkes gearbeitet hat, wohin man denn auch oben erwähnte Abänderungen zählen kann.[138])

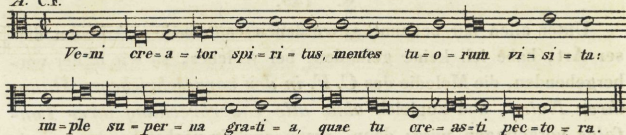
---

137) *vide Lehre der Harmonie* §. 187.

138) Ich sehe mich bei dieser Gelegenheit zu folgenden Bemerkungen über die Zeit von *Zarlino's* Geburts- und Todesjahr veranlasst, da man hierüber bei den Musikgelehrten gar verschiedene Angaben findet. Nach *Walther's mus. Lexicon* soll *Zarlino*, 59 Jahre alt, am 14. Febr. 1559 gestorben seyn; nach *Laborde* aber im Jahr 1599. — Beides ist unrichtig. Mir scheint die Angabe von 1559 auf einem von *W.* übersehenen und nachher in andere Werke übergegangenen *Druckfehler* zu beruhen, so dass es 1589, statt 1559 heissen soll. *Zarlino* hat nämlich seine im Jahr 1588 herausgegebenen *„Sopplimenti musicali"* dem Pabste *Sixtus V.* dedicirt, dieser aber hat erst 1585 den päbstlichen Thron bestiegen.— Hiernach scheint es also dass *Zarlino* im Jahr 1588 noch gelebt hat. Dass aber *Zarlino* im Jahre 1589 gestorben seyn wird, geht daraus hervor, dass die in diesem Jahre veranstaltete Ausgabe seiner Werke den Titel führt: *„De tutte l'opere del R. M. Zarlino etc."* und dass zugleich die Bemerkung beigesetzt steht: *„ch'ei scrisse in buona lingua italiana"*, was *beides* nicht wohl von *Zarlino* selbst herrühren kann. — Ferner ist zu bemerken: dass *diese*

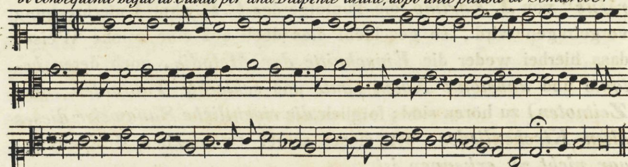
Ich theile nun nachstehend unter *A.* die Notenschrift des *C. F.* und unter *B.* diejenige der canonischen Bearbeitung desselben mit, so wie man beides fol. 328 der ***Institutiones*** (Ausgabe von 1589) antrifft, und unter *C.* die von mir hinzugefügte Partitur, z. B.

A. C.F.



B. Guida et Consequente.

Il Consequente segue la Guida per una Diapente acuta, dopo una pausa di Semibreve.



C. Consequente.

Canon

Guida.

C.F.

Veni cre = a = = tor spi = ritus, mentes tu = o = = rum vi = si =

ta: im = ple — su = per = na — gra = ti = a, quae

Worte nur auf dem Titel des 1sten und 2ten Bandes, und des damals zum *erstenmal* erschienenen 4ten *Bandes*, nicht aber auf dem Titel des 3ten Bandes (der erwähnten *Sopplimenti*) stehen, und dass mithin der Verleger diesen 3ten Band, da er erst im Jahr 1588 herausgekommen, nicht auch *neu gedruckt* hat. Der 4te Band von *Zarlino's* sämmtlichen Werken, welcher übrigens *nicht* musikalischen Inhaltes ist, scheint also nur in Folge des erwähnten Titels: „*de tutte l'opere etc.*" vom Verleger noch hinzugefügt worden zu seyn. — Wenn nun *Zarlino* nur 59 Jahre alt geworden und 1589 gestorben ist, so muss er 1530 geboren seyn. —

NB.

— tu — cre = as = = ti pec = to = = ra.

Aus *Z's* Notirung bei B. geht übrigens hervor, dass er die *anfangende Stimme* nicht auch zu *Anfang der Notenzeile* gesetzt, und dies vielleicht aus dem Grunde gethan hat, weil man in einem solchen Falle das *Taktzeichen* nur bei dem *den Noten zunächts stehenden Tonschlüssel* bemerkt findet. [139])

Ferner bemerke ich: dass die für die Notenschrift des *Altes* passenden Versetzungszeichen, *nicht* auch für diejenige des *Diskantes* passen, und dass bei dem durch *NB.* bezeichneten *Zusammentreffen beider Stimmen*, der Diskant *b* statt *h* haben muss, obgleich dies in der Notenschrift des Altes *nicht* angegeben ist. —

In nachstehender Choralbearbeitung dieser Art von *J. S. Bach*, erscheint die vorgeschriebene Notendauer zu Anfang der Melodie etwas verändert, auch tritt bei jedem Absatze eine Pause ein; beides, wahrscheinlich zur Erleichterung der canonischen Nachahmung.

J. S. Bach.

Canon.

1. 2. C.F. 3. *Vom*

NB.

4. 5. 6

— *Him* = = *mel hoch da komm* *V.S.*

---

139) Ueber die *richtige* Stellung der *Tonschlüssel* und der *Versetzungszeichen* eines in *Einer Notenzeile* notirten Canons, habe ich mich bereits ausgesprochen.

7. 8.

ich her

9. 10. 11.

12. 13.

14. 15. 16.

17. 18.

Ich habe vorstehenden Satz, aus des Verfassers in *Nürnberg* zu Ende der 1730r Jahre [140]) gedruckten *„Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her“*, entlehnt; in welchem Werke obiger Canon die *zweite Variation* bildet, diese aber nur in 2 Notenzeilen gedruckt, und in der obern Zeile nur der *anfangende Diskant* ganz ausgeschrieben, vom *Alt* aber nur dessen *Eintritt* notirt erscheint. Ich bemerke dieses um deswillen, weil man es sonst zu leicht übersieht, dass von allen im *Diskant* vorkommenden *Versetzungszeichen*, nur dasjenige des 12ten Taktes auch für den *Alt* anwendbar ist; so wie denn die meisten dieser chromatischen Noten des Diskantes, in einer *nicht harmonischen Verbindung* zum Alte stehen, wie man aus den mit *NB.* bezeichneten Stellen dieser Art entnehmen kann. —

Da sich dieses canonische Werk von *J. S. Bach* ziemlich selten gemacht hat, so werde ich noch einige Sätze daraus in den *Anhang* zu gegenwärtigem 2ten Bande mit aufnehmen. —

§. 150.

Die *canonische Behandlung einer Choralmelodie*, also die *canonische Nachahmung der Choralmelodie selbst*, betreffend, so habe ich bereits §. 145. bemerkt: dass sich diejenigen Melodieen am besten hierzu eignen, welche mehr stufenweise als sprungweise Fortschreitungen enthalten.

---

140) *J. S. Bach*, welcher sich auf dem Titel dieses Werkes *königl. Polnischer und Chur-Sächs. Hofkompositeur* nennt, wurde nach *Gerber's Lex.*, im Jahr 1736 hierzu ernannt. —

Mattheson [141]) sagt zwar: dass es fast keinen einzigen Choralgesang gebe, daraus nicht stehenden Fusses ein Canon gemacht werden könne; und führet zur Begründung seiner Behauptung nachstehenden über die Melodie: *„Vater unser im Himmelreich“* verfertigten 4stimmigen Canon an, z. B.

J. Mattheson. Canon perpetuus quatuor vocum.

Solcher Freiheiten in der Notirung und canonischen Behandlung einer Choralmelodie, wie es *M.* hier gethan hat, sollte man sich nun freilich *nicht* bedienen; allein dass es vor dem, und sogar von *berühmten* Tonsetzern geschehen ist, und noch heutiges Tages geschieht, ist leider wahr! —

Ganz ohne alle Abänderung in der *vorgeschriebenen* Noten-Dauer einer Choralmelodie, kann es bei deren *canonischen Behandlung* indessen auch nicht hergehen; da, *wenn die Bedingungen*, unter welchen nur allein eine canonische Nachahmung Statt finden kann, *bei dieser oder jener einmal bestehenden Melodie keine Anwendung finden*, man entweder die *erforderlichen Abänderungen* mit derselben vornehmen, oder sie *ganz unbearbeitet* lassen, und eine zu dieser Arbeit besser geeignete Melodie wählen muss. —

Ich habe in der Bibliothek zu *Gotha* ein kleines Werk unter dem Titel: *„Fugarum libellus, liebliche Fugen und geistliche Lieder etc., verfertigt durch Johann Friedrich, Pfarrherrn zu Morin* (in der Neumark) und gedruckt zu *Frankfurt an der Oder bei Johann Hartmann, 1601 4*[to]*“* vorgefunden, welches lauter Kirchengesänge als Canons behandelt, *allein auch nicht eine einzige Melodie in ihrer vorgeschriebenen Notirung enthält*, wie man dies aus nachstehendem Canon über die Melodie: *„Vom Himmel hoch da komm ich her“*, welcher noch einer der besten Sätze dieser Art ist, entnehmen wird, z. B.

Canon à 4 vocum in unisono.

Vom Himmel hoch da komm ich her ich bring euch gute neue Mähr der guten Mähr

141) *Critica musica, B. 1. pag. 277.*

bring ich so viel, bring ich so viel davon ich sing'n und sagen will, davon ich sing'n u.

sagen will davon ich sing'n und sagen will, sagen will, sa = gen will.

oder in 4stimmiger Partitur, z. B.

Cadenz.

Hans Leo Hassler, hat in den von ihm contrapunktisch bearbeiteten „***Psalmen und christlichen Gesängen***“, vom Jahr 1607, welche ***Kirnberger***, auf Kosten der Prinzessin ***Amalia von Preussen***, im Jahr 1777 neu herausgegeben, die 7te Strophe des Choralgesanges: „***Ach Gott vom Himmel sieh darein***“, auf nachstehend notirte Weise als Canon in der Unteroctave behandelt [142]), z. B.

Canon.

143)

Ehr sey dem Va = ter und dem Sohn, und auch dem heilgen Gei = ste, als er im Anfang war und nun der uns sein Gnade lei = ste, daſs wir wandeln in sei = nem Pfad, daſs uns die Sünd der Seel nicht schad, wer das begehrt sprech A = men, wer das begehrt sprech Amen!

Ehr sey dem Vater und dem Sohn, und auch dem heilgen Gei = ste, als er im Anfang war und nun der uns sein Gnade lei = ste, daſs wir wandeln in sei= nem Pfad, daſs uns die Sünd der Seel nicht schad, wer das begehrt sprech A = = men!

---

142) Ich setze vor der Hand blos die beiden Stimmen hierher, welche den fraglichen *C. F.* als *Canon* enthalten.

143) Da diese Melodie aus der *versetzten Dorischen Tonart* geht (*G moll* mit grosser Sexte) so ist auch nur Ein *b* vorgezeichnet.

Die in der 2ten Abtheilung dieser Choralmelodie vorkommenden kleinen Abänderungen in der vorgeschriebenen Notendauer, erscheinen, der canonischen Nachahmung wegen, allerdings nothwendig; nicht aber so auch die Vertauschung oder Verwechslung der *guten* und *schlechten Zeitnoten*, wodurch alles *Taktgefühl* geradezu als aufgehoben (vernichtet) erscheint. —

Zum Beweise, dass letzterem Umstande ganz gut begegnet werden kann, will ich *dieselbe Tonfolge* mit Beobachtung des *richtigen* Taktgefühls notiren, z. B.

Ehr sey dem Va = ter und dem Sohn, und auch dem heil'gen Gei = ste,
Canon.
Ehr sey dem Va = ter und dem Sohn, und auch dem heil'gen Gei =

als er im Anfang war und nun der uns sein Gnade lei = ste,
ste, als er im Anfang war und nun der uns sein Gnade lei =

dass wir wandeln in sei = nem Pfad, dass uns die Sünd der Seel nicht
ste, dass wir wandeln in seinem Pfad, dass uns die Sünd der

schad, wer das be = gehrt sprech A = = = = men!
NB.
Seel nicht schad, wer das begehrt sprech A = = = men!

In vorstehender Notirung zeigt sich nur die *aufwärts* gehende *kleine Septime* bei *NB.*, welche durch dieses letztere Verfahren herbeigeführt worden ist, als *ungewöhnlich;* da aber der nachahmende Tenor die sogenannte *Auflösungsnote* übernimmt, so werde ich diese Stelle durch die hinzufügenden contrapunktirenden Stimmen so zu behandeln suchen, dass diese *aufwärts gehende kleine Septime nicht* als Dissonanz des Septimenaccordes vernehmbar seyn soll.

Noch bemerke ich, dass ich die in der *Hassler'schen* Notirung *unrichtige* Betonung des Satzes: *„dass wir wandeln in seinem Pfad, dass uns die Sünd der Seel nicht schad"*, so wie vorstehend notirt, durch eine *Zertheilung der betreffenden ganzen Note in 2 halbe Noten*, umgeändert habe.

Da *H. L. Hassler*, diesem seinem 2stimmigen Canon noch 3 contrapunktirende Singstimmen beigefügt und auf diese Weise 5stimmig [144]) notirt hat, so will ich meiner Notirung dieses 2stimmigen Canons ebenfalls 3 contrapunktirende Stimmen beifügen und diese gleichmässig als *Singstimmen* notiren; allein ich kann nicht umhin zu bemerken, dass eine auf diese Weise nur *erzwungene Behandlung der Texteswort*e, deren *Verständlichkeit* nur dem *Auge*, nicht aber auch dem *Ohre* möglich macht. —

Ehr sey dem Va = ter u. dem Sohn u. auch dem heil' = = = gen

Ehr sey dem Va = = = = ter und dem Sohn und auch dem

Ehr sey dem Vater und dem Sohn und auch ——— dem heil' =

---

144) Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass *Palestrina's* 5stimmige *„Missa canonica"* ebenfalls nur 2 Singstimmen canonisch, die übrigen 3 Singstimmen aber blos contrapunktisch behandelt enthält. —

C.F.

Ehr sey dem Va = ter und dem Sohn, und auch dem heil'gen Gei =

Canon

Gei = ste,

heil' = = = gen Gei = = ste,

C.F.

Canon. Ehr sey dem Va = ter und dem Sohn, und auch dem heil'gen

gen Gei = = ste,

ste, als er im Anfang war und nun der uns sein

Gei = = ste, als er im Anfang war und nun der

Gna = de lei = ste, dafs wir wandeln in seinem Pfad, dafs

uns sein Gnade lei = = ste, dafs wir wandeln in seinem Pfad

uns die Sünd der Seel nicht schad, wer das be = =

dafs uns die Sünd der Seel nicht schad, wer

gehrt sprech A = = = = = = = = men!

das be = gehrt sprech A = = = = = = men!

Anmerkung. ***Hassler's*** **canonische und contrapunktische Behandlung dieser 7ten Strophe des fraglichen Kirchengesanges, werde ich im oben erwähnten *Anhange* nachliefern, damit der Leser beide Arbeiten mit einander vergleichen kann. —**

§. 151.

Statt fernere Beispiele der in gegenwärtigem Abschnitte abgehandelten Art des Canons, will ich nachstehend noch einige Bemerkungen mittheilen, welche man bei dieser Setzart vorzüglich im Auge haben muss, und wonach man auch deren mehr oder weniger gute Eigenschaften beurtheilen kann.

1) Die Tonfolge des *C. F.* eines *canonisch zu behandelnden* oder *canonisch zu bearbeitenden Chorals*, darf keine solche *Abänderung* erleiden, dass die betreffende *Melodie* dadurch *undeutlich*, oder gar *entstellt* werde; und die Aufeinanderfolge ihrer Absätze darf nicht in einer Art *unterbrochen* werden, dass dadurch deren *melodischer Zusammenhang* gestört erscheint. —

2) Die canonische Stimmführung des *Contrapunktes*, soll nicht aus solchen *Verzierungsnoten* bestehen, welche oft ganz *unmelodische Figuren* bilden, sondern sie soll an denjenigen Stellen, wo sie auf *durchgehende Noten* beschränkt werden muss, diese in einer *melodisch* und *harmonisch richtigen Verbindung* hören lassen.

3) Die *canonische Stimmführung des Contrapunktes* soll stets *selbstständig* erscheinen; doch darf sie eben so wenig eine *Störung* oder *Unfasslichkeit* des *C. F.* veranlassen, als dessen einmal bestehende Tonfolge *ihrer* deutlichen Auffassung entgegen seyn darf; sie darf darum aber auch nicht so mager abgefasst erscheinen, dass sich die *Tonführung beider canonischen Stimmen in Eine Stimme vereinigen lässt.* Einer der grössten Fehler ist es aber, wenn die canonische Stimmführung des Contrapunktes so abgefasst erscheint, dass sie gar nur in einer mit dem *C. F.* gleichzeitig fortschreitenden *Verzierung desselben* besteht. —

4) Wenn man der *canonischen Stimmführung des Contrapunktes* noch besondere *Begleitungsstimmen* beifüget, so dürfen diese nicht als *Nothhelfer des canonisch zu behandelnden Contrapunktes* erscheinen.

Bei der *canonischen Behandlung* eines *C. F.*, *da hier der Gang der Nachahmung* durch die bestehende Tonfolge des *C. F. vorgeschrieben erscheint,* hat der Contrapunktist nur in der *Wahl* einer sich mehr oder weniger hierzu eignenden *Melodie (C. F.)* freie Hand, und ich beziehe mich desfalls auf dasjenige, was ich hierüber im 147sten §. bereits bemerkt habe; allein, da diejenige Stimme des Contrapunktes, welche durch eine zweite contrapunktische Stimme nachgeahmt werden soll, *zuvor abgefasst* und hierbei ziemlich *willkührlich behandelt werden kann*, so ist es auch nicht

kunstmässig: den beiden *canonisch* zu behandelnden Stimmen des Contrapunktes noch besondere *begleitende Stimmen* beizufügen, und sich dadurch diesc Setzart so bequem zu machen: dass wenn eine der beiden canonischen Stimmen, einen der Harmoniefolge nach durchaus nothwendig einzutretenden Ton *nicht leichtlich* erhalten kann, hier den Gang der betreffenden *canonischen* Stimme abbrechen, und dafür die *begleitende* Stimme eintreten zu lassen.

Ich will über die beiden letzteren Fälle ein Paar Beispiele aus einer neuern Komposition dieser Art hier anführen, z. B.

ad No 3. C. G. Horstig.
C.F.
non bene
canonische Stimmen.

ad No 4. A. Reicha.
C.F.
canonische Stimmen.
Begleitungsstimme. NB.

Neunter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber den Doppel-Canon.

§. 152.

Nach der bereits §. 7. No. 12. gegebenen Erklärung heisst jeder Canon *einfach*, wenn ihm *nur ein Subject* zum Grunde liegt; *doppelt* heisst er aber, wenn dies mit *zwei* oder auch mehr als 2 *Subjecten* der Fall ist. —

Ein *Doppel-Canon* kann daher nicht 2- noch 3stimmig, sondern muss jederzeit 4- oder mehrstimmig seyn. —

Gewöhnlich behandelt man ihn 4stimmig, so dass hierbei *2 Subjecte* vorkommen; diese sollen jedoch *nicht gleichzeitig* eintreten, auch *nicht einerlei metrischen Gang* enthalten, da sie sich ausserdem nicht gehörig von einander unterscheiden würden. — Uebrigens kann ein *Doppel-Canon* entweder *endlich* oder *unendlich* seyn, und es kann die *Folgestimme* eines *jeden*, oder auch nur des *einen* oder *andern Subjectes*, in der *geraden* oder *entgegen-*

gesetzten, oder auch in der *krebsgängigen Bewegung*, so auch in der *Vergrösserung* eintreten. [145])

Auch kann ein *Doppel-Canon* noch eine *Begleitungsstimme* erhalten; so wie er denn auch als eine *Vereinigung zweier Canons* behandelt werden kann, von welchen der eine aus *Singstimmen* und der andere aus *Instrumenten* besteht, *welche letztere dann gewöhnlich als eine Art canonischer Begleitung der erteren erscheinen.* —

Ich will nunmehr etliche *Doppel-Canons* aufstellen, und aus deren Abfassung Veranlassung nehmen, einige diese Setzart angehende *Vorschriften* hier anführen zu können. —

Das *erste* Beispiel sey nachstehendes „*Kyrie*" aus der *Missa canonica* von *Fux* [146]).

Die beiden Subjecte liegen hier im *Bass* und *Diskant*, wogegen der *Alt* auf der *obern None*, und der *Tenor* auf der *untern None als Folgestimmen* eintreten, z. B.

Joh. Joseph Fux. G. 166_ † 174_.

E=le=i = son, Ky = ri = e e = lei = son,

Ky=ri= e e=le = i = son, e = le = = i = son,

E = le = i = son, Ky = ri = e e = lei =

Ky=ri= e e = lei = = son, e = le = i = son, Ky=

---

145) Die *Verkleinerung* würde jedoch *hier* noch unstatthafter, als bei'm *einfachen Canon* erscheinen.

146) *Joh. Jos. Fux, Oberkapellmeister in Wien*, geb. 166 — † 174 —, soll diese *Missa* im Jahr 1718 geschrieben haben. Ich besitze eine Abschrift derselben von *Stölzel's* Hand, welche mir um deswillen besonders merkwürdig erscheint, weil ihr *Stölzel* die *erste Notirnng* seiner bereits in der 1sten Abtheil. erwähnten „*Missa canonica*" beigefügt hat. Da nun *Stölzel* seinen 1725 herausgegebenen oben erwähnten *polymorphischen Canon* gleichzeitig mit dem *Kyrie* seiner *Missa canonica* abgefasst zu haben scheint, so möchte auch *Stölzel's* Handschrift, sowohl die der *Fux'schen* als seiner eigenen *Missa canonica*, in den Anfang der 1720r Jahre fallen, wodurch sich denn die oben erwähnte Zeit der Bekanntwerdung der *Fux'schen Missa* auch als richtig herausstellt. —

Fux scheint übrigens zur Komposition seiner *Missa*, durch die im Jahr 1591 bekannt gewordene „*Missa canonica*" von *Palestrina*, veranlasst worden zu seyn, dessen Werken *Fux*, wie er dies in der Vorrede zu s. „*Gradus ad parnassum*" sagt, sein ganzes musikalisches Wissen zu verdanken habe; weshalb er denn auch bei dem gesprächweise vorgetragenen Unterricht in diesem seinem Werke, *Palestrina* unter dem Namen *Aloysius* als *Lehrer*, sich, *Josephus*, aber als *Schüler*, redend eingeführt hat. —

e = le = i = son, e = le = i = son, Ky = ri = e, Ky = ri = e e =

Ky = ri = e e = lei = son, Ky = ri = e e = lei = son, e =

son, e = le = i = son, e = le = i = son, Ky = ri = e, Ky = ri =

= ri = e e = lei = son, Ky = ri = e e = lei = son, e = le = i =

lei = son, e = le = = = i = son, e = le = i = son Ky = ri = e e =

le = i = son, Ky = = ri = e e = lei = = son, e =

e e = lei = son, e = le = = = i = son, e = le = i = son, Ky = ri =

= son, Ky = ri = e e = lei = = = son, e = lei =

lei = son, Ky = ri = e e = le = i = = son.

lei = son, e = le = i = son, e = le = i = son.

e e = lei = son, Ky = ri = e e = le = i = = = son.

son, e = le = i = son, e = lei = = = = = son.

Als *zweites* Beispiel mag nachstehendes *„Crucifixus“* aus derselben *Missa* dienen.

Idem.

Cru = ci = fixus e = ti = am pro no = = bis, sul Ponti =

Cru = cifix = us e = ti-am pro no = bis sul Ponti = o

Cru = ci fix = us e = ti-am pro nobis,

Cru = ci = fix = us e = tiam pro no = bis, sul

o Pi = la = = = = to, pas = sus, pas = sus et sepul = tus est.

Pi = la = = = to pas = sus pas = sus et sepul = tus est.

sul Pon = ti = o Pi = la = to pas = = sus et se = pultus est.

Pontio Pila = = to pas = = sus et sepul = tus est.

Hier liegen die beiden Subjecte im *Bass* und *Alt*, wogegen der *Tenor* und *Diskant* als *Folgestimmen* eintreten, und zwar der *Tenor* auf der *Obersecunde* in der *Gegenbewegung*, der *Alt* aber auf der *Unterquarte* in der *geraden Bewegung*.

Beide Canons sind *endliche*, da sie keine *Vereinigung des Anfanges mit dem Schlusse* gestatten; sie lassen sich auch nicht in *zwei Stimmzeilen* notiren, da bei'm *ersten Canon das eine Versetzungszeichen*, bei'm *zweiten Canon* aber die *eintretende Tonhöhe der Folgestimmen* dagegen ist.

Der aufmerksame Leser wird dies sogleich bemerken, so wie ferner folgenden wesentlichen Umstand: *dass nämlich bei einem Doppel-Canon der Gang des einen Subjectes überall da abbrechen kann, wo sich seiner Uebertragung in die betreffende Folgestimme Schwierigkeiten entgegen stellen,* und dass somit auch die Verfertigung eines 4stimmigen *Doppel-Canons* weniger schwierig ist, als diejenige eines 4stimmigen *einfachen Canons,* dessen Folgestimmen *nicht im Einklange*, sondern auf *verschiedenen Intervallen der Tonleiter* und dabei zum Theil noch in der *Gegenbewegung*, oder auf eine sonst beschränkte Weise eintreten sollen.

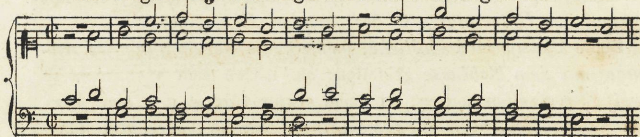
Ja, man kann bei'm Doppel-Canon sogar das eine oder das andere *Subject*, und somit auch dessen *Folgestimme,* stellenweise *ganz abtreten lassen,* und die *Fortsetzung der Tonführung* dem *andern Subjecte und seiner Folgestimme* zutheilen, wodurch sich denn das *canonische Verfahren* bei Anwendung *zweier Subjecte* mit *einer Folgestimme für jedes Subject*, gegen dasjenige bei *einem Subject* mit *drei Folgestimmen,* gar sehr erleichtert. —

§. 153.

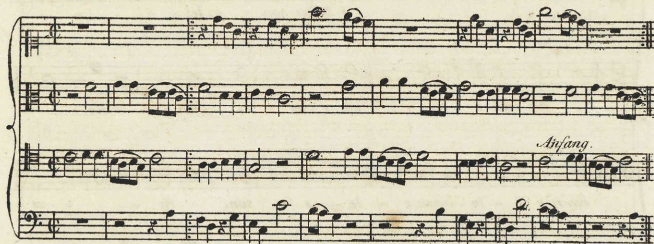
Den *Entwurf eines Doppel-Canons* betreffend, so kann derselbe ebenfalls nach der einen oder der andern der §. 34. beschriebenen 2 Arten behandelt werden; und da die hier in Frage stehende Behandlung des Doppel-Canons eine *vierstimmige* ist, so will ich dem Lernenden zeigen, wie sich das §. 71 und 72. beschriebene Verfahren in Entwerfung *eines 4stimmigen einfachen Canons*, auch auf den *4stimmigen Doppel-Canon* anwenden lässt.

Da letzterer Canon, wie schon bemerkt, *zwei Subjecte* enthalten muss, welche sich nach §. 150., von einander *unterscheiden* lassen müssen, so will ich einen Versuch machen, den §. 72. aufgestellten *Terzen-* und *Sextengang*, welcher dort *als Entwurf eines 4stimmigen einfachen Canons* erscheint, auch *als einen solchen eines 4stimmigen Doppel-Canons* zu behandeln, und demnach *zwei Subjecte* daraus zu bilden suchen. —

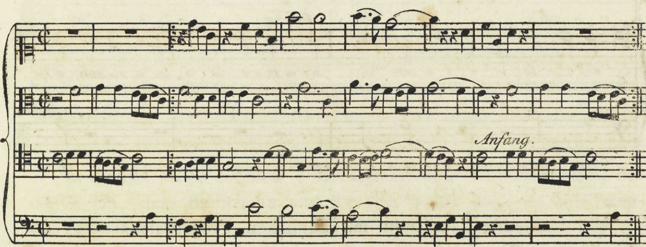
Der fragliche §. 72. aufgestellte Satz ist folgender:



Wenn ich nun diesen Satz dahin abändere, dass der *Bass* und *Diskant* um *einen Taktschlag später* und dabei *auf nachstehende Art in etwas verändert* eintreten, so zeichnet sich ihr nunmehriger Gang, gegen den früheren, so sehr aus, dass man ein *neues Subject* zu hören glaubt, z. B.



Man kann nun auch noch die im 4ten Takte des Tenors eintretende *transponirte Wiederholung seines Subjectes*, auf nachstehend notirte Art verändern, und hierdurch diese Wiederholung so unkenntlich machen, dass ihre Tonfolge als *Fortsetzung der ersten 4 Takte, und somit der ganze Satz als ein aus 7 Takten bestehendes Subject erscheint;* auf welche gleiche Weise man dann auch die Tonfolge des *Basses* (als diejenige des *zweiten Subjectes*) umändern kann, z. B.



Endlich kann man auch vorstehendem Satze noch dadurch ein ganz anderes Aussehen geben, dass man ihn *in Noten von noch einmal so langer Dauer* notirt, und hierbei zur gesangvolleren Verbindung der zu Anfang des 3ten und 4ten Taktes vorkommenden

Terzenfortschreitung eine *durchgehende Note* einschiebt, und um zugleich einen kurzen *Text* unterlegen zu können, die desfalls erforderlichen Ahänderungen in der *metrischen Abfassung beider Subjecte* vornimmt, z. B.

Doppel-Canon.

Lento.

E-lei-son, e-lei - - - - - - son, e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - - - son, Ky - - - - ri - e e - le - - i - son. *Anfang.* Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - - - ri - e e - le - - i - son. *Anfang.* Ky - ri - e e - le - i - son, e -

E - lei - son, e - lei - - - - - son, e - le - i - son. *Anfang* E -

Der Lernende kann nun mit ähnlichen Progressionssätzen der §§. 71 und 72. gleiche Versuche anstellen.

Will man aber das *gewöhnliche* Verfahren bei der Verfertigung eines *einfachen Canons*, so wie ich dessen ebenfalls §. 34. Erwähnung gethan habe, auch auf den *Doppel-Canon* anwenden, so mag man sich nachstehenden hiernach abgefassten Satz, welchem

ich ebenfalls, so wie dem vorhergehenden, einen kurzen Text unterlegen will, in Ermangelung eines bessern Beispiels, einstweilen zum Muster nehmen.

Doppel-Canon.

Lento

E-le-i-son, e-lei-

E-le-i-son, e-lei-

Chri-ste e-lei-son, e-

Chri-ste e-lei-son, e-lei-

-son, e-lei-son. *Anfang.* E-le-i-

-son, e-lei-son.

lei-son. *Anfang.* Chri-

Anfang. -son. Chri-ste e-

In Betreff einer *solchen Unterlegung von Texteswortem*, bemerke ich, dass freilich an und für sich nichts dagegen einzuwenden ist; dass aber schon aus dem einzigen Umstande, dass hier die Texteswortem *unterlegt* sind, auch zur Genüge hervorgeht: dass solche hierbei nur als *Nebensache* erscheinen, und dass man daher eine *richtige* und *ausdrucksvolle Behandlung derselben*, da diese bei jeder einem *solchen Zwange* unterliegenden Setzart zu sehr *untergeordnet* erscheint, gar nicht in Anspruch nehmen darf. —

Wenn man vorstehenden Satz, *da hier die Folgestimme jeden Subjectes als Terz eintritt,* in *zwei Stimmzeilen* notiren will, so muss man *jedem Tonschlüssel* das *b*-Zeichen auf der betreffenden Notenlinie noch beifügen, z. B.

Doppel-Canon

Lento. *E-le-i-son e-lei - - - son, e-lei - - son.*

Anfang.

Chri - ste e-lei-son, e-lei - - - son. Chri -

Bei den vorhergehenden Doppel-Canons, tritt die Folgestimme des 2ten Subjectes, in gleicher Entfernung ein, wie diejenige des 1sten Subjectes und ich habe schon bemerkt: dass hierdurch die Abfassung eines *Doppel-Canons* für 4 Stimmen mitunter leichter seyn kann, als diejenige eines *4 stimmigen einfachen Canons.* — Wenn man aber die *Folgestimme* des 2ten Subjectes, in einer *andern Entfernung* als diejenige des 1sten Subjectes eintreten lässt, so erschweret sich diese Arbeit ungemein; indem alsdann die *zur Ergänzung der Tonführung* dienende Stimme des 2ten Subjectes, eben ihrer *Folgestimme* wegen, durchaus *nicht* hierzu zu benutzen ist; und von da an, wo diese *Ungleichheit* eintritt, das *fernere* canonische Verfahren in nichts *voraus zu bestimmen,* sondern nur *versuchsweise* zu behandeln ist, wie sich dieses aus einem im *Anhange* aufzunehmenden Beispiele augenscheinlich ergeben wird. —

§. 154.

Einen gewöhnlichen *krebsgängigen einfachen Canon für 2 Stimmen,* dadurch als einen *Doppel-Canon* zu behandeln, dass man ihm *noch zwei Stimmen* hinzufüget, welche gleichmässig *vorwärts* und *rückwärts* gehend gelesen werden können, hält auch nicht schwer; wie man dies aus nachstehender Notirung des zu Anfang des 111ten §'s aufsgestellten und §. 112. in *Einer Stimmzeile* notirten Canons, welchem ich noch 2 Stimmen hinzufügen und diese ebenfalls in *Einer Stimmzeile* notiren will, ersehen kann, z. B.

Doppel-Canon

Die vorstehend notirte Behandlung des fraglichen krebsgängigen Canons als *Doppel-Canon*, ist zwar etwas gar *zu unschuldig* ausgefallen; allein sie wird dennoch hinreichen, dem Leser einen deutlichen Begriff von diesem Verfahren beizubringen. —

§. 155.

Als einen Doppel-Canon in der *Vergrösserung*, d. h. als einen solchen, *wobei die Folgestimme eines jeden Subjectes in der Vergrösserung eintritt*, kann man den §. 7. No. 12. aufgestellten Canon betrachten, dessen ursprüngliche Notirung in *zwei einfachen Stimmzeilen* deswegen sowohl in *Fis dur* wie in *Ges dur* geschehen musste, weil hier die *Folgestimme* eines jeden der beiden Subjecte in der *Unteroctave* einzutreten hat, z. B.

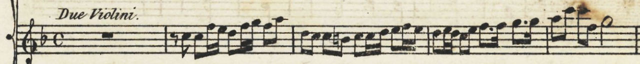
Ich schrieb diesen kleinen Sing-Canon als *Zugabe* zu einer im Frühjahr 1799 herausgegebenen *Liedersammlung*, da ich damals wohl erwarten durfte, dass man diesen Canon, seiner etwas sonderbar scheinenden *Vorzeichnung* wegen, in der *Leipziger musikalischen Zeitung* bekritteln würde. —

Da ich jedoch damals keine Veranlassung erhielt mich über die erwähnte *Vorzeichnung* dieses Canons auszusprechen, so bemerke ich nunmehr: dass die Wahl der hier vorkommenden 4 verschiedenen *Tonschlüssel* zwar auch eine *andere* hätte seyn können, jederzeit aber eine *solche* seyn musste, durch welche das Verhältniss der *reinen Octave* als *übermässige Septime* notirt werden konnte;

und dass ich — zur mehrern Beurkundung der hier Statt findenden Anwendung der gleichschwebenden Temperatur — die *beiden* Tonarten *Fis* und *Ges gleichzeitig* habe eintreten lassen. — Da die *anfangenden* 2 Stimmen noch einmal so geschwind gehen müssen als die beiden in der *Vergrösserung* eintretenden *Folgestimmen*, so mussten sie den *Allabreve-Takt*, letztere aber den *C*-Takt vorgezeichnet erhalten. — Wenn aber die in der *Vergrösserung* eintretenden *2 Folgestimmen* ihre *eigene Notenschrift* erhalten, so kann für alle 4 Stimmen auch *dieselbe Taktart* vorgezeichnet werden, wie dies aus der *pag. 17* notirten, daselbst aber in *C dur* stehenden, Partiturschrift des vorstehenden Canons zu ersehen ist. Wenn jedoch eine in vergrösserten Noten notirte Folgestimme zugleich auch noch ihre *eigene Stimmzeile* erhält, so kann sie auch ihre *eigene Taktart* vorgezeichnet erhalten, welche in diesem Falle aber nur auf die *innere* Länge der Noten ihrer Melodie bezogen werden darf. —

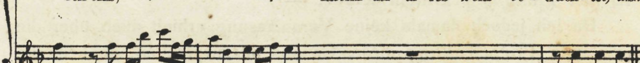
Im nachstehenden für *2 Singstimmen* und *2 Violinen*, nebst einem sich stets wiederholenden *Bass*, geschriebenen *Doppel-Canon*, von welchem ich hier nur den Anfang hersetze, nämlich:

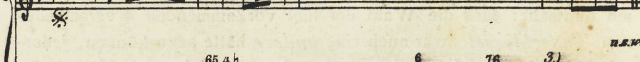












wiederholet sich dieser *Bassus continuus* noch 16mal, woraus zugleich hervorgeht: dass dies, mehr oder weniger, auch mit *beiden Subjecten* derselbe Fall ist, und dass diese bei einer jeden Wiederholung nur stellenweise *melodisch ungebildet*, und durch die mitunter Statt findende *Umkehrung des Subjectes und seiner Folgestimme*, *contrapunktisch verändert* erscheinen. —

Da dieser Doppel-Canon als eine recht launige und in jeder Hinsicht *merkwürdige* Komposition erscheint, so werden meine Leser die im *Anhange* nachzuliefernde vollständige Mittheilung derselben gewiss mit Vergnügen aufnehmen; zumal, da wir aus jenem Zeitalter des Contrapunktes keinen Ueberfluss an Beispielen dieser Art besitzen. —

Noch will ich nachstehenden Doppelcanon, angeblich von *Berardi*, so wie solcher, nebst den dazu gehörigen Bemerkungen, in *Riepel's „Fünften Capitel" fol. 76* notirt steht, mittheilen:



Der „*Präceptor*" bemerkt nämlich, dass wenn man das Papier verkehre (umkehre), so habe man abermals einen andern Doppel-Canon, worauf der „*Diskantist*" sagt:

„Das ist ein sehr sinnreiches Trumm. Allein der Gesang ist „1) sehr elend, welches vermuthlich daher kömmt, weil 2) gar „keine Tonleiter zu vernehmen ist; 3) ist die vierstimmige Har„monie überaus zwanghaft, und hätte der Autor 4) nicht in einer „ordentlichen Tonart anfangen und endigen können?"

„*Präceptor.*" „Ich zweifle daran; denn ich dachte einst eben „auch es wäre den Augenblick damit geschehen; ich habe aber „4 Tage nach einander vergeblich darüber geschwitzt."

„*Diskantist.*" „Das ist also auch eine von den brodlosen „Grübeleien; die meinige vor 2 Jahren in „*Opolisburg*" *) war „doch nicht gar so trocken und kopfbrechend: ich setzte nur einen

*) „*Regensburg.*"

„einzigen Takt ***Grund-*** oder ***Generalbass*** zu vier Vierteln auf, hier-„über formirte ich einen Gesang; diesen Gesang variirte ich annoch „23mal. Nachdem machte ich mit der Kreide am Rande der grossen „Tafel im Saale, von oben bis unten, und so weiter bis hinüber die „5 Notenlinien, und schrieb die 24 Variationen (den Gesang mit ein-„geschlossen) eine nach der andern auf besagte Linien nieder. Hier-„auf sammelten wir uns alle, Instrumentisten und Sänger 24 an der „Zahl. Ich musste anfangen, und einer nach dem andern folgte, „damit jeder die Variationen von Takt zu Takt lesen konnte, ganz „sachte nach, so dass wir ohne einzigen Text diesen 24stimmigen „Chor oder Canon singend 3mal um die Tafel herum ruckten. Diese „Lust würde länger gedauert haben, wenn uns der Herr Capell-„meister nicht verjagt hätte. Des andern Tages entdeckte ich ihnen, „dass der Vortheil nur in ***Variationen*** bestehe, sonst hätten sie mich „für einen wirklichen ***Canonisten*** gehalten.“ —

§. 156.

Den Beschluss gegenwärtigen Abschnittes mag nachstehender ***dreifacher Canon*** machen, welchen ***J. S. Bach*** im Jahr 1747 der damals in ***Leipzig*** bestandenen ***„Societät der musik. Wissenschaften“*** vorgelegt hat, und welchen man in der ***Mitzler'schen Bibl. B. 4. Tab. 4. Fig. 10.*** nachsehen kann, z. B. A.

Da weder ***J. S. Bach***, noch ***Mitzler***, etwas über die ***Auflösung*** dieses Canons gesagt haben, so will ich desfalls nur bemerken: dass diese sich auf die im 2ten Takte eintretende ***freie Gegenbewegung*** gründet, z. B. B.

Canon triplex a 6 Voc. di J. S. Bach.

A.

B.

Zehnter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber die canonische Behandlung eines musikalischen Labyrinthes.

§. 157.

W. C. Prinz, s. Z. Capellmeister und Cantor in *Sorau (in Sachsen)*, hat im 3ten Theile seines „*Satyrischen Komponisten*" *(Dresden und Leipzig 1696)* unter andern auch ein sogenanntes „*Labyrinthus musicus*" angeführt, welches aus einem in der Art notirten *dreistimmigen Tonsatze für 2 Violinen und Bass* besteht, *dass die beiden Violinen aus Einem Notenblatte spielen und stellenweise dieselben Takte vortragen, der Bass aber*, *als eine blos begleitende Grundstimme, sein besonderes Notenblatt hat.* —

Das Notenblatt der *beiden Violinen* enthält 116 Takte, dasjenige des *Basses* aber 81 Takte, mithin jede von beiden Violinen auch nur *die letztgenannte Anzahl Takte vorträgt*, so dass also 46 Takte dieser beiden Stimmen *gemeinschaftlich*, jedoch *nicht gleichzeitig*, 35 Takte aber *von jeder Stimme einzeln* vorgetragen werden. —

Die *erste* Violine („*Ordinata*" genannt) liest ihre Noten in der gewöhnlichen Ordnungsfolge der Takte; die *zweite* Violine („*Errans*" oder auch „*Vagabunda*" genannt) fängt aber *unten* an, läuft *hinauf* uud dann *aussen herum* (weshalb sie auch etliche Takte in *rückwärts zu lesender Tonfolge* vorträgt) und macht ausserdem noch einige Sprünge von diesem auf jenen Takt. — Damit dieser ihr scheinbar *unregelmässiger* Gang aber in der erforderlichen *harmonischen Verbindung* mit den beiden andern Stimmen bleibe, so sind ihre Takte *nummerirt*, und damit die *erste Violine* nicht über den 81sten Takt hinausgehe, dessen *erste Note* mit einem *Fermatezeichen* versehen. —

Will man nun eine solche Komposition auch als einen *Canon* notiren, so, dass dessen Stimmen *dieselben Takte vortragen*, so muss man sie nach Art der *krebsgängigen Canons* behandeln; jedoch mit dem Unterschied: *dass die zweite Stimme nicht blos rückwärts gehend, sondern bald vorwärts- und bald rückwärts gehend und hierbei bald auf- und bald abwärts steigend dieselben Takte der ersten Stimme vorträgt*, so wie z. B. in nachstehendem für 2 Violinen abgefassten Satze dieser Art:

Canon a due Violini.

Violino 1mo

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

u. t. s. r. q. p. o. n.

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

w. zz. yy. xx. ww. uu. tt. m.

17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.

x. nn. oo. pp. qq. rr. ss. l.

25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

y. mm. ll. kk. ii. hh. gg. k.

33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.

z. aa. bb. cc. dd. ee. ff. i.

Violino 2do

41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48.

a. b. c. d. e. f. g. h.

Hier trägt also die *erste Stimme*, die in 6 gleich grossen Notenzeilen eingetheilten 48 Takte dieses Tonsatzes, der gewöhnlichen Aufeinanderfolge nach von 1—48, vor, während die *zweite Stimme dieselben Takte, von der untersten Notenzeile ausgehend*, nach der durch *Buchstaben* bemerkten Ordnungsfolge vorträgt, und hierbei aussen herumschweifend und dann hin und her irrend ihren Weg zurücklegt; so wie dieses aus den *gerade* oder *verkehrt* stehenden Buchstaben zu entnehmen ist.

§. 158.

Was nun die *Vorschriften* über die Abfassung einer solchen scherzhaften Komposition [147]) betrifft, so lässt sich hierüber ungefähr Folgendes sagen:

1. Man beschränke die *canonische* Einrichtung eines solchen Tonsatzes auf *zwei Stimmen*. Will man noch eine *dritte Stimme* hinzufügen, so kann diese (sie mag nun aus wenigen sich stets wiederholenden, oder aus so viel Takten bestehen, wie die canonischen Stimmen enthalten) nur zur *Erleichterung einer solchen Arbeit* beitragen, daher ich hierüber — nachdem ich mich bereits über die Abfassung einer solchen Begleitungsstimme ausgesprochen— nichts weiter zu bemerken habe.

2. Man muss die *Anzahl der Takte*, und diejenige *Ordnung* in welcher solche von beiden Stimmen vorgetragen werden sollen, gleich vornweg *festsetzen* und im Partitur-Entwurfe *nummeriren*.

3. Am besten lässt man die *erste Stimme* die Takte ihrer *gewöhnlichen Ordnungsfolge* nach durchlaufen, wodurch sich denn der *erste Takt* als *Anfangstakt* und der *letzte Takt* als *Schlusstakt* herausstellt; was ich um deswillen bemerke: weil man hiernach *den Anfangs- und Schlusstakt der zweiten Stimme* einzurichten hat.

4. Die *harmonische Tonverbindung* beschränkt man am besten auf den Dreiklang der Prime, und den Dreiklang oder Septimenaccord der Quinte, und auf die Verwechslungen dieser Accorde; wodurch sich zugleich die *melodische Tonverbindung derjenigen Takte* erleichtert, welche einmal *gerade*, das anderemal aber *rückwärts gehend*, oder *auf*- und *abwärts steigend*, einander zu folgen haben.

5. Die *melodischen Tonverbindungen*, wobei sich eine vorübergehende Ausweichung nach der Tonart der Quinte und Sexte

147) Eigentlich sollte man sowohl hier, wie bei den meisten Sätzen dieser Art, das Wort *Komposition* nur gleichbedeutend mit *Zusammensetzung* betrachten. —

mitunter von selbst ergibt, ordnet man am besten zu 2 und 2 Takten, und entwirft *Subject* und *Contrapunkt* wo möglich *gleichzeitig*.

Da aber *beide* Stimmen *dieselben Takte* vorzutragen haben, somit *Subject* und *Contrapunkt* sowohl in der *einen* wie in der *andern Stimme* vorkommen müssen, so kommt es lediglich auf die einmal bestehenden *Umstände* an: *wie man*, beim Partitur-Entwurfe eines solchen Tonsatzes, *die Taktaufeinanderfolge des Subjectes von einer Stimmzeile in die andere übergehen lassen muss.*

Ein Mehreres wird der Leser aus nachstehender *Partiturschrift* des oben mitgetheilten Beispiels, und weiter unten folgenden Bemerkungen, entnehmen können, wenigstens für diesen speciellen Fall.

Violino 1mo

Violino 2do

Nachdem die Anzahl der Takte des vorstehenden Partitur-Entwurfes, und ihre gleichmässige Eintheilung in 6 Notenlinien, so wie *der Gang der zweiten Stimme*, geordnet war, entwarf ich die in der Abtheilung *A.* notirten 8 ersten Takte (diese jedoch mit der *vorgeschriebenen Berücksichtigung* ihrer zugleich *rückwärts Statt findenden Notenlesung*), und als deren *Contrapunkt* die Takte 41 — 48.

Nunmehr entwarf ich *gleichzeitig* die von der *zweiten Stimme* aufwärts steigend vorzutragenden Takte 40, 32, 24 und 16, mit den von der *ersten Stimme* vorzutragenden Takten 9, 10, 11 und 12, von welchen *die drei letzten* aber zugleich auch *rückwärts gehend zu lesen*, und ausserdem noch *als Schlusstakte der zweiten Stimme* abgefasst seyn mussten. Siehe die Abth. *B.*

Jetzt mussten die Takte 13 — 15 in der Art entworfen werden, dass sie *vorwärts gehend* die rückwärts gehenden Takte 8 — 6, *rückwärts gehend* aber die Takte 43 — 45 begleiten konnten; und da, wie oben unter No. 5. bemerkt, alle diese Takte in *beiden* Notenzeilen einzutragen waren, so musste auch bei jedem *neu* zu entwerfenden Takte nachgesehen werden, *ob sein Zusammentreffen mit diesem oder jenem bereits eingetragenen Takte auch harmonire.*

Dies war nun namentlich bei'm 16ten Takte erforderlich, *da derselbe jetzt erst, mit der rückwärts zu lesenden Notenfolge des 5ten Taktes, verglichen werden konnte.* — Sämmtliche hier genannten Takte finden sich unter der Abtheilung *C* eingetragen. —

Nunmehr musste zu den *rückwärts gehend* zu lesenden Takten 4, 3, 2 und 1 der Entwurf der Takte 17, 18, 19 und 20 vorgenommen, und hier der Takt No. 17, der bestehenden Umstände wegen, *ohne Noten* gelassen werden, worauf dann der 21ste Takt als Contrapunkt des 9ten Taktes abzufassen war. — Siehe die Abtheilung *D*.

Da, wie gesagt, der 17te Takt ohne Noten bleiben musste und daher eine ganz freie Abfassung des 22sten Taktes gestattete, so entwarf ich letzteren in der Art, dass der Takt 25 eine *Nachahmung* desselben, letzterer aber den Takt 23 zum *Contrapunkt* erhalten, und der darauf folgende Takt 24, als Contrapunkt des Taktes 33, gebraucht werden konnte, z. B. *E*.

Zu dem bereits notirten Takte 25, wurde nun der Takt 34 gesetzt, und diesem wurden die Takte 35 — 30 angereihet, zu welchen die Takte 26 — 30 contrapunktirt, zugleich aber auch zu einer *rückwärts gehenden Lesung ihrer Noten* eingerichtet wurden, z. B. *F*.

Da nach dem einmal bestimmten Gange der zweiten Stimme, *der Takt 31 in beiden Stimmen zusammen traf*, so musste dieser so abgefasst werden, *dass er sich gleichzeitig vorwärts- und rückwärts gehend vortragen liess*, z. B. *G*.

Nunmehr mussten die *rückwärts gehend zu lesenden Notenfolgen* der Takte 30 — 26, mit den bereits notirten Takten 32 — 36 verglichen und vollends in Ordnung gebracht werden, z. B. *H*.

Desgleichen die Takte 37 — 42 der *ersten Stimme*, und 18 — 23 der *zweiten Stimme*, z. B. *J.*, und endlich die Takte 43 — 48 der *ersten*, und die *rückwärts gehende Lesung* der Takte 15—10 der *zweiten Stimme*, nochmals untersucht werden, da sich mit diesen letztgenannten Takten der ganze Tonsatz schliesst, z. B. *K*.

§. 159.

Für den Fall, dass man ein ähnliches Labyrinth, von 48 in 6 gleich grosse Notenzeilen abgetheilten Takten, verfertigen wollte, könnte man auch den *Gang der zweiten Stimme* so ordnen, wie ich dies in nachstehender Tabelle durch die Ordnungsfolge der Buchstaben und den rückwärts zu lesenden Noten, und durch vor- oder rückwärts zeigende Tonschlüssel bemerkt habe, z. B.

u.	t.	s.	r.	q.	p.	o.	n.
w.	oo.	nn.	mm.	ll.	kk.	ii.	m.
x.	pp.	zz.	yy.	xx.	ww.	hh.	l.
y.	qq.	rr.	ss.	tt.	uu.	gg.	k.
z.	aa.	bb.	cc.	dd.	ee.	ff.	i.
Violino 2do a.	b.	c.	d	e.	f.	g.	h.

Auch könnte man *jeden Takt* dieser Komposition so einrichten, dass er *rückwärts* wie *vorwärts* zu lesen wäre; allein da sich hierdurch eine solche Arbeit nur noch mehr erschweren würde, das Ganze doch aber nur als ein *musikalischer Scherz* betrachtet werden darf, ich auch dieser Setzart mehr in der Absicht hier Erwähnung gethan: *den Leser damit bekannt zu machen, als sie ihm zur weitern Nachbildung empfehlen zu wollen*, so kann ich auch nicht rathen viele Zeit und Mühe darauf zu verwenden.

Das fragliche Labyrinth von *Prinz*, werde ich im Anhange mittheilen.

Sechstes Capitel.

Ueber die Anwendung von mehr als 4 Stimmen bei'm Canon.

Erster Abschnitt.

Ueber den mehrstimmigen Canon im Allgemeinen.

§. 160.

Ein *mehrstimmiger Canon* muss jederzeit ein solcher seyn, an dessen *canonischen Einrichtung (Abfassung) mehr als 4 Stimmen* Theil nehmen. —

Es kann daher der am Schlusse des 148sten §'s mitgetheilte *Choral-Canon*, bei welchem der *Diskant* und *tiefere Tenor* den *C. F.* als *Canon in der Unteroctave* vortragen, die übrigen 3 Stim-

men aber nur eine *contrapunktische Begleitung der beiden canonischen Stimmen* enthalten, *nicht* ein *mehrstimmiger* (oder hier ein 5stimmiger), sondern nur ein 2stimmiger Canon mit 3 Begleitungsstimmen genannt werden. —

Dasselbe findet auch bei dem §. 141. angeführten Räthselcanon von *Kirnberger* und dem §. 156. erwähnten Doppelcanon von *Prinz* Statt, da bei beiden die *canonische Behandlung* nur in 4 Stimmen Statt findet, die *fünfte Stimme* aber ein blos *begleitender Bassus continuus* ist. —

§. 161.

Auch der §. 3. erwähnte Canon, welchen *Forkel* (Geschichte der Musik, B. 2. pag. 492) in einer 6stimmigen Partitur aufgestellt hat, ist, so wie er da steht, *kein mehrstimmiger Canon* zu nennen.

Da dieser Canon aber sowohl seines Alters, als seiner besondern Abfassung wegen, besonders werkwürdig ist, so will ich seiner hier einer speciellen Erwähnung thun.

Ich theile daher nachstehend bei *A.* die Notirung dieses Canons in *Einer Stimmzeile* und bei *B.* dessen unter der Benennung „*Pes*“ [148]) beigefügte *doppelte Begleitungsstimme* mit:

A.

Summer is i - cu - men in Lhu - de sing cuc - cu

B.

Sing cuc - cu, nu, Sing cuc - cu.

Pes.

Sing cuc - cu, Sing cuc - cu, nu

Obgleich nur *Ein* Eintrittszeichen bei vorstehender Notirung dieses Canons vorkommt, so glaubte *Forkel* dennoch diesen Canon *vierstimmig abgefasst* betrachten zu müssen, demzufolge er nach

148) *Pes*, der *Fuss*. Hier vielleicht in der figürlichen Bedeutung: dass das *harmonische* Gebäude dieses Canons einen solchen *Fuss* zur *Grundlage* habe.

2 und 2 Takten, jedoch nur bis zum 9ten Takte fortgesetzt, eine *neue Stimme* hinzutreten; vom 9ten Takte an, aber die bis dahin eingetretenen Stimmen bis an's Ende fortgehen lässt. Da aber die Melodie dieses Canons, so wie solche bei *A.* notirt steht, nur 23 Takte zählt, so hat *F.* die 3 letzten Takte derselben auf nachstehende Art bei *C.* in 4 Takte umgeändert:

C.

Da jedoch *Forkel* pag. 490 seines angeführten Werkes, sagt: dass *Dr. Burney*[149] in seiner Entzifferung dieses Canons, von derjenigen seines Vorgängers *Hawkin's*[150] in etwas abgewichen sey, er, *Forkel*, aber aus *beiden Notirungen* dasjenige vereinigt habe, was ihm zur genauen Uebersicht dieses Tonsatzes dienlich geschienen, ich aber weder *Hawkin's* noch *Burney's Geschichte der Musik* bei der Hand habe; so muss ich es dahin gestellt seyn lassen: in wie fern der eine oder der andere dieser beiden Musikgelehrten, oder *Forkel* in *seiner* Ansicht über beide, Recht haben mögen oder nicht. —

Ich unterlasse es übrigens die 6stimmige *Forkel'sche* Partitur hier mitzutheilen, da man sich solche leicht selbst notiren, sich dann aber auch eben so leicht überzeugen kann: *dass diese die richtige Auflösung dieses Canons nicht ist.* —

§. 162.

Ich kann mich zwar nicht entsinnen, die Benennung einer *solchen canonischen Begleitungsstimme* durch das Wort „*Pes*" irgendwo, ausser in *Forkel's* angeführtem Werke, angetroffen zu haben; allein, da sie mir für den Fall ganz passend erscheint, wo, so wie hier, diese Begleitungsstimme nur aus diesen wenigen Tönen besteht, ohne welche das *harmonische* Verhältniss der canonischen Stimmen nur *unvollkommen* erscheinen würde, so sollte man sich

149) *Charles Burney,* Dr. der Musik, geb. 1727, lebte noch im Sommer 1804, wo ich ihn in *London* besuchte. —

150) *John Hawkin's,* dessen ich bereits §. 3. erwähnt habe, war Schwiegersohn des berühmten *Dr. mus. Pepusch* (geb. 1669 in *Berlin* und † 1753 in *London*) von welchem er dessen hinterlassene ansehnliche Bibliothek erbte. *H.,* der zwar *Gelehrter* aber nicht *Tonsetzer,* dabei aber ein blinder Verehrer *alter Musik* war, soll daher unter seinen *Musikalien* manches mit aufgenommen haben, was man ihm, aus Scherz, für *sehr alt* angepriesen, und zu diesem Behufe auf *ältlich aussehendes Notenpapier* und in *ebenmässig aussehenden Noten* geschrieben, in die Hände gespielt hatte. —

ihrer auch jedesmal in Fällen der oben erwähnten Art bedienen; daher ich denn auch keinen Anstand nehme die *Begleitungsstimme* des nachstehenden 7stimmigen Canons von *J. S. Bach*, also zu benennen, z. B.



Zur leichtern Uebersicht des harmonischen Verhältnisses dieses Canons, will ich nachstehend seine 14 Takte in einer *achtstimmigen Partitur* notiren; wobei man immer 2 und 2 Takte als *Eine Stimme* und dann die als *vox. cont.* überschriebene *achte Stimme* als den erwähnten *Pes* zu betrachten hat, welcher sogleich bei den ersten 2 Takten mit eintritt und 7mal wiederholt wird, z. B.

§. 163.

In vorstehendem Canon, beruht die *Mehrstimmigkeit desselben* auf der harmonischen Abwechslung *zweier Accorde* [151]. — In

151) Die Note *d* im 3ten und 9ten Takte ist hier nur als im *Durchgange* vorkommend zu betrachten.

nachstehendem Canon von *J. P. Kirnberger*, welcher sich auf dem Tittelblatte seiner „*Gesänge am Klavier*“ *(Berlin 1780)* für 4mal 4 Trompeten überschrieben findet, liegt aber nur die Harmonie eines *einzigen Accordes* zum Grunde, *dessen Prime, Terz, Quinte und Octave bald in dieser und bald in jener Aufeinanderfolge erscheinen*, z. B.

Canon in der Octave u. im Einklange für 4mal 4 Trompeten.

4 Paar Pauken hierzu.

NB. NB.

Kirnberger hat auch, auf vorstehend bemerkte Art, *4 Paar Pauken* zu diesem *16stimmigen Trompeten-Canon* gesetzt; da diese aber 9 statt 8 Takte, auch 4 statt 3 Eintrittszeichen enthalten, auch im Allabreve-Takte statt im *C*-Takte stehen, hierdurch vielleicht zu verstehen geben wollen: dass diese *vier*-, oder, nach dieser Notirungsart, *fünf*-Paar Pauken, ihren eigenen Canon für sich bilden sollen; wenn anders nicht die 4 Noten *g*, zu Ende des 8ten und Anfang des 9ten Taktes, auf einem *Versehen* beruhen, da man sie ganz weglassen und vom 2ten Viertel *c* des 8ten Taktes gleich auf das 3te Viertel *c* des 9ten Taktes gehen kann, wie ich dieses im vorstehenden Beispiel durch zwei *NB.* bemerkt habe.

Auch hat *K.* diesen Tonsatz als einen 4chörigen Canon für 4mal 4 *Singstimmen* überschrieben, und ihm *Ramler's* Schlachtgesang: „*Auf! tapfre Krieger, auf! in's Feld!*“ unterlegt. — Wenn man aber auch noch eine grössere Anzahl von Stimmen, in einer *solchen* sich *immerwährend wiederholenden Harmonie eines und desselben Accordes* hören lassen wollte (was durch die *metrische Abfassung der Stimmen* leicht geschehen könnte), so würde ein solcher Canon doch stets nur mehr *Lärmen* als *Vergnügen* gewähren. —

§. 164.

Die hier angeregte *Mehrstimmigkeit* eines Canons veranlasst mich nochmals, aber in einer *kunstvolleren Beziehung*, auf den schon einigemal erwähnten *Stölzel'schen Canon* zurück zu kommen, namentlich auf seine §. 111. der 1sten Abtheil. („*Lehre des Contrapunktes*“) mitgetheilte Notirung, nach welcher dieser Canon von

13 Stimmen vorgetragen wird. Allein es ist dieser Canon, obgleich *sämmtliche acht Singstimmen* am Vortrage der *canonischen Behandlung* dieses Satzes Theil nehmen, dennoch nur als ein *vierstimmiger Canon* zu betrachten, da dessen *Absätze* stets *zweimal nach einander*, das *einemal von diesen* und das *anderemal von jenen vier Stimmen* vorgetragen werden; so dass z. B. bei'm *wiederholten Schlusse* des *ersten Absatzes*, der *zweite Absatz* eintritt und *auf gleiche Weise* behandelt wird.

Bei einer aufmerksamen Vergleichung nachstehender Notirung dieses Canons, so weit solche hierher gehöret, mit der §. 111. der 1sten Abtheil. aufgestellten Notirung, wird man dies sogleich bestätigt finden.

Ky=ri=e

1r Absatz.

Wiederholung des 1ten Absatzes

Christe

2ter Absatz.

Christe

Wiederh. d. 2t. Abs.

Ky = rie

3r. Absatz.

Wiederh. d. 3r. Abs.

E = le = i-son, e = lei = son, e = le = = i = son.

Schlußsatz

Schlußsatz

Da indessen eine solche Behandlungsart eines 4stimmigen Canons, von ganz guter Wirkung ist, namentlich bei einem *doppelchörigen Satze*, so ist sie auch mit Recht zu empfehlen. —

§. 165.

Eine *andere Art von Mehrstimmigkeit bei'm Canon*, besteht darin: *dass man 2, 3 und mehr Stimmen gleichzeitig eintreten lässt*, welche dann von einer *gleichen Anzahl Stimmen*, entweder auf *derselben* oder auf *andern Stufen der Tonleiter*, nachgeahmt werden.

Diejenigen dieser Canons, wobei die Nachahmung der *harmonischen Tonverbindung* zugleich auch auf *derselben Tonstufe* Statt findet, (eine Octave höher oder tiefer macht hierbei keinen wesentlichen Unterschied), gewähren aber nicht allein *keine Unterhaltung*, sondern öfters sogar noch *Langweile*.

Von dieser letztern Art sind nun die beiden Canons von *Michael Romanus* [152]), und *Valentini* [153]), welche uns *Kircher* in seiner „*Musurgia*" mitgetheilt und zugleich näher beschrieben hat.

Der *erste* dieser Canons, steht auf dem Titelblatte der „*Musurgia*", und seine Beschreibung findet sich fol. 584, nach welcher er für *9 vierstimmige Chöre* abgefasst, im Grunde aber nichts als ein 18mal sich wiederholender Anschlag (Zusammenklang) *einer und derselben Harmonie* ist. Man wird sich sogleich hiervon überzeugen, wenn man seine nachstehend unter *A.* und *B.* angeführte Notirung mit einiger Aufmerksamkeit betrachten will, z. B.

Canon v. Michael Romanus.

A.
Sanctus, – – – – – – – Sanc – tus.

B.
Sanctus, – – – – – – – Sanc – tus.
1tes Chor.
Sanctus, – – – – – – Sanc – tus.

Bei *A.* steht nämlich die *einzeilige Notirung* dieses Canons, welche so zu nehmen ist: *dass der Tenor gleichzeitig mit dem Basse in der Duodecime eintritt und in der Gegenbewegung fortschreitet; Alt und Diskant aber um* $^1/_2$ *Takt später, und, ihrem Tonverhältnisse nach, um eine Octave höher eintreten;* und der bei *B.* notirte Anfang der Partitur, ist in der Art fortzusetzen, *dass bei einem jeden Takte ein Chor von 4 Stimmen auf gleiche Weise hinzu tritt, wie die 4 Stimmen des ersten Chors eingetreten sind*, was demnach bei 9 Takten nach und nach auch 9 Chöre, und somit in allem 36 Stimmen erfordert.

Wenn nun auch dieser Canon, wie schon bemerkt, keinen eigentlichen *musikalischen Werth* hat, so ist er doch seiner *metrischen*

152) *Michael Romanus*, oder vielmehr *Romano Micheli* von *Rom*, woselbst er geboren und als Kapellmeister angestellt war, hat sich, laut *Walther's* und *Gerber's Lex.* zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Contrapunktist berühmt gemacht.

153) Ich habe dieses Canons von *Valentini* bereits §. 4. Erwähnung gethan.

Beschaffenheit wegen merkmürdig genug, um, im nachfolgenden Abschnitte noch einmal auf ihn zurück zu kommen.

Der *zweite dieser Canons*, dessen 4stimmige Notirung ich bereits §. 4. mitgetheilt habe, soll nun, nach *Kircher's* Beschreibung, in der Art von *96 Stimmen* vorzutragen seyn, dass immer *4 Stimmen gleichzeitig eintreten*, und zwar der *Diskant* mit dem *ersten Takte*, der *Alt* mit dem *zweiten*, der *Tenor* mit dem *dritten* und der *Bass* mit dem *vierten Takte der Melodie* anfangend; demnach der *Diskant* diese Melodie *in nachstehend bemerkter Tonhöhe*, der *Alt* und *Tenor um eine Octave*, *der Bass aber um 2 Octaven tiefer* vortragen, und so das *erste Chor* bilden, z. B. A.

Eine jede Stimme dieses ersten Chors enthält also 16 Noten, deren jede von der Dauer einer *Longa* ist.

Das *zweite* bis *achte Chor*, treten nun *jedes um eine Note später* ein.

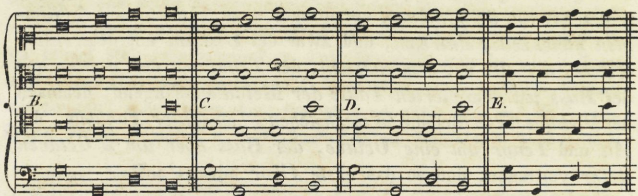
Nunmehr tritt das 9te *Chor* um *eine Longa später*, aber mit Noten von der Dauer einer *Brevis* ein, und ihm folgen, in demselben Verhältniss später eintretend, die *Chöre 10—12*.

Nun tritt das 13te *Chor* um *eine Brevis später* mit *ganzen Noten* ein, und ihm folgen die *Chöre 14—16* in demselben Verhältniss.

Jetzt tritt das *17te Chor* um eine *ganze Note später* mit *halben Noten* ein, und ihm folgen in demselben Verhältniss das *18, 19 und 20ste Chor.*

Endlich tritt das *21ste Chor* um eine *halbe Note später* mit *Viertelnoten* ein, und ihm folgen in demselben Verhältniss das *22, 23 und 24ste Chor.*

Die vorstehend bei A. in ihren *längsten Noten* notirte Melodie, erscheint also nach und nach in den *kürzern Noten* B. C. D. und E., z. B.



Kircher, welcher der Sache weiter nachgespürt hat, lässt nun noch eine Menge Chöre *in stets veränderter Aufeinanderfolge der 16 Noten dieser Melodie* eintreten, worunter *solche metrische Zusammensetzungen* vorkommen, dass man bei deren Anblick kaum ernsthaft bleiben kann. —

J. Riepel, welcher im Manuscripte des 2ten Bandes seiner „*Fugen-Betrachtung*" ebenfalls diesen Canon anführt, drückt sich hierüber in folgenden Worten aus:

„*Präceptor.*" „Es fehlt diesem Canon der Grundbass, eben so „wie dem bei der *Zunftlade* den du mir gestern beschrieben hast.[154]) „Lässt man also einen Contrabass die tiefe Note *G* immer fortbrum-„men, so kann man mit den 4 Singstimmen nach Belieben schalten

154) Dieser Canon, welcher am Schlusse des 1sten Bandes vorkommt, ist folgender:



Der „*Diskantist*" welcher dieses Canons, als einer scherzhaften Komposition, erwähnt sagt nun: „*Der Obergesell fängt an, ein Zweiter folgt ihm um 1 Takt,* „*der Dritte um 2 Takte, der Vierte um 3 Takte und der Fünfte um 4 Takte spä-*„*ter nach.* Ist der Obergesell am Ende, so fängt er wieder von vorn an und alle „folgen ihm in der Reihe wieder nach. *Kommen mehr Gesellen dazu, so tritt z. B. ein* „*Sechster um 1/4, ein Siebenter um 2/4, ein Achter um 3/4 Takte später ein u. s. w. so* „*dass von 20 jeder das Lied anfangen, endigen und wieder von vorn anheben* „*kann. — Da diese fröhlichen Herren Canonisten von Natur aus merken, dass* „*z. B. die Quarte dabei nicht aufgelöst wird, und folglich ein Grundbass dazu* „*mangelt, was thun sie? — sie benetzen mit der Zunge ein wenig die Mittelfinger,* „*und fahren hiermit auf den Tisch hin und wieder, wodurch sie einen dick mächti-*„*gen Grundbass erlangen.*" *Fiat applicatio!* — —

„und walten; und weil es immer der nämliche Accord bleibt, so las- „sen sich auch vergrösserte und verkleinerte Figuren, sammt allen „üblichen Pausen, mit darunter anbringen. Hat man dann eine zeilen- „lange Zahlenreihe der Veränderungen, sage der Verwechslungen und „Zusammengattungen, so darf man sie nur mit 4 dividiren, da denn „das Facit zeigen wird: *wie viel 4stimmige Chöre* möglich sind.— „Es ist daher noch sehr wenig gesagt, wenn es bei *Pr. Kircher* „heisst: es könne dieser Canon von 128 Chören abgesungen werden, „sondern es würden Millionen Komponisten unaussprechlich lang da- „mit zu schaffen haben.“ —

§. 166.

Dass man aber einen Canon, dessen 2 oder 3 Folgestimmen *auf andern Stufen der Tonleiter* eintreten, *musikalischer* behandeln kann, als dies bei vorstehenden 2 Canons der Fall ist, wird man einigermassen aus nachstehendem Satze mit *zwei gleichzeitig eintretenden Singstimmen*, als einem *Versuche* dieser Art, entnehmen können, z. B.

Grave.

Sanctus, sanc = tus, sanctus dominus deus sa = ba = oth! Sanctus, sanc = tus

Sanctus, sanc = tus, sanctus, dominus deus[155] sa = ba = oth! Sanctus, sanc =

Sanctus, sanc = tus, sanctus dominus deus sa = ba = oth! Sanctus

Sanc = tus, sanc = tus, sanctus dominus deus sabaoth!

Auch kann man diesen 8stimmigen Canon in *Einer Stimmzeile* notiren, da solches die *Tonhöhe* der eintretenden Folgestimmen gestattet, z. B.

Canon a 8 Voc.

Sanctus, sanc=tus, sanctus domi=nus de = us sa = ba = oth!

---

155) Der hier vorkommende Terzquartsextenaccord, dessen Terz *aufwärts* geht, bezieht sich auf das Beispiel No. 20. pag. 129 *der Harmonielehre.*

Man muss aber sowohl bei dieser, als bei der vorher erwähnten Setzart, stets *cum grano salis* verfahren; denn, wenn man z. B. einen grösseren aus mehreren Perioden [156]) bestehenden Satz, in der Art als einen *doppelchörigen Canon* behandeln wollte, wie ich nachstehend ein kleines Beispiel eines *Instrumental-Canons* geben will, so möchte eine solche Komposition doch höchstens nur ein *Kunststück*, nie aber ein *Kunstwerk* zu nennen seyn, z. B.

Sinfonia canonica.

Allo Violini. Viole. Bassi.

156) Unter einer musikalischen *Periode* versteht man die Vereinigung mehrerer kleiner Sätze zu einem *grössern Satze*, welcher sich durch seine Anfangs- und Schlussform als solchen bemerkbar macht. — Ein Mehreres hierüber enthält die Lehre der Melodie. —

Anmerkung. Da ich diesen Satz *sinfonienartig* behandelt habe, so konnte auch der mit *NB.* bezeichnete Gang eine *Octavenverstärkung* erhalten, wobei die ***Violinen als 8 Fusston***, die ***Bratschen aber als 16 Fusston*** behandelt erscheinen, was bei Sätzen dieser Art von guter Wirkung ist. Ich unterlasse es übrigens die weitere Fortführung dieses nur aus 12 Takten bestehenden Sinfoniesatzes, so wie die Hinzufügung der gewöhnlichen ***Blassinstrumente*** hierher zu setzen, da diese wenigen Takte als blosses Beispiel dieser Setzart hinreichend sind. —

Zweiter Abschnitt

des sechsten Capitels.

Ueber die harmonische Grundlage und contrapunktische Einrichtung der mehrstimmigen Canons.

§. 167.

Die *harmonische Grundlage der mehrstimmigen Canons*, ist im wesentlichen dieselbe, wie ich solche beim 2stimmigen Canon beschrieben und hierauf zugleich die Abfassung der 3- und 4stimmigen Canons gegründet habe; die *contrapunktische Einrichtung der mehrstimmigen Canons* erfordert aber eine andere Behandlung. —

Bevor ich weiter gehe, und zum Beweise dass sich das §. 34. Ziffer 1. erwähnte Verfahren, durch die taktweise vorzunehmende Uebertragung der sich nur nach und nach bildenden *Melodie* und *Harmonie*, einen *2stimmigen strengen Canon* zu verfertigen, *nicht* mit gleich gutem Erfolge auch zur Bildung eines *mehrstimmigen* Canons [157]) anwenden lässt, will ich meine Leser mit nachstehendem 8stimmigen für 2 Chöre überschriebenen *strengen Canon* von *Vogler* bekannt machen, den ich bei *A.* in *Einer Stimmzeile*, so wie solche *Vogler* selbst notirt hat, und bei *B.* in den Anfangstakten seiner Partiturschrift mittheile. —

Dieser Canon beurkundet nun allerdings, die in der Anmerkung zum 5ten §. angeführte *Vogler'sche* Aeusserung: dass man keine besondere Regel zur Verfertigung eines Canons nöthig habe, als diejenige, „*dass die folgende Stimme von der vorhergehenden „die Befolgung der Nachahmung auf's äusserste treibe, und dass „je mehr Stimmen der Canon habe, sich diese Befolgung auch „um so mehr erschwere;*“ allein er beurkundet zugleich auch den harmonischen und contrapunktischen Unwerth eines so mühevoll *zusammengesetzten* Canons, z. B.

157) In wie weit sich dieses Verfahren auf den 3stimmigen Canon anwenden lässt, habe ich §. 58. gezeigt. —

A. Canon v. Abt Vogler.

B.

Uebrigens ist die vorstehende unter *A.* angeführte *Vogler'sche Notirung* seines Canons, in so weit *unrichtig*, als hierbei die Tonschlüssel des *Altes* und *Diskantes* mit in die *Vorzeichnung* aufgenommen erscheinen, diese 2 Stimmen aber im Verhältniss einer *Octave* und *Duodecime* gegen den *anfangenden Bass* eintreten, welches Verhältniss nach §. 49. bei der *einzeiligen* Notirung eines Canons nur mittelst einer *enharmonischen Vorzeichnung* angegeben werden kann. Da es nun unpassend gewesen wäre, von den Tonschlüsseln der hier vorkommenden 3 Folgestimmen, nur denjenigen des in der *Quinte* eintretenden *Tenors* anzuführen, so hätte sich der Komponist auf die alleinige Anführung des *Bassschlüssels* beschränken, und das Tonhöheverhältniss sämmtlicher Folgestimmen durch *Zahlen* angeben sollen. —

§. 168.

Diejenige Behandlung eines mehrstimmigen Canons, nach welcher demselben *nur eine einzige Harmonie* zum Grunde liegt, wie dies bei den im vorhergehenden Abschnitte angeführten Canons von *Michael Romanus*, *Valentini*, und *J. P. Kirnberger* der Fall ist, könnte zwar auch bei'm 3- und 4stimmigen Canon Statt finden; allein da sie hier die unvermeidliche Langweile bei Anhörung solcher *wenigstimmigen Canons* nur noch früher und im desto stärkern Grade erzeugen würde, je weniger Stimmen der Canon enthielte; so möchte die auf einen *einzigen Accord* beschränkte harmonische Grundlage eines Canons, auch nur als eine Eigenthümlichkeit des *mehrstimmigen*, oder eigentlich des *vielstimmigen Canons* zu betrachten seyn; obgleich dieses Verfahren nicht gerade *durch die Noth geboten*, vielmehr nur durch die *Nachlässigkeit derjenigen Tonsetzer veranlasst erscheint*, welche zu bequem waren einer *bessern harmonischen Grundlage* nachzuspüren.

§. 169.

Bevor ich nun auch hier weiter gehe, und mich über diese *bessere* harmonische Grundlage eines mehrstimmigen Canons ausspreche, will ich den Leser noch näher mit demjenigen Verfahren, welches den bereits mitgetheilten 3 Canons von *Romanus*, *Valentini*, und *J. P. Kirnberger*, zum Grunde liegt, bekannt machen, und ihn dadurch in den Stand setzen, solcher mehrstimmigen Canons *quantum satis* zu verfertigen, ohne ihm jedoch eine solche Arbeit gerade *empfehlen zu wollen*.

Zur harmonischen Grundlage eines solchen Canons, wählt man nun am besten den Dreiklang, dessen *Prime*, *Terz* und *Quinte*

zu nachstehend bemerkten 18 verschiedenartigen Fortschreitungen benutzt werden können, z. B. *A.*



Auf diese 18 verschiedenartigen Fortschreitungen, kann man nun einen 18stimmigen Canon gründen, dessen Stimmen entweder *einzeln*, oder *zu 2 oder 3 verbunden* eintreten können, z. B. nach folgendem Schema *B.*

Wenn man aber hierbei die mit *NB.* bezeichneten *springenden Quinten* vermeiden wollte, so müsste man entweder statt der *springenden Octave* den *Einklang* nehmen, oder man müsste den Quinsprung *metrisch* umändern, und da eine solche metrische Umänderung auf nachstehend bei *C* bemerkte 6 verschiedene Arten [158]) Statt finden kann, z. B. *B* und *C.*

158) Durch die Mitanwendung der übrigen *Zeitnoten*, z. B. der *Drittheil*- und *Sechstheil-Zeitnoten*, lässt sich die metrisch verschiedenartige Aufeinanderfolge der betreffenden beiden *Ganzen-Zeitnoten* zwar noch bedeutend vermehren, allein ich habe es vor der Hand bei diesen 6 Veränderungen wollen bewenden lassen. —

so geht hieraus zugleich hervor: dass man eine jede der oben erwähnten 18 verschiedenartigen Fortschreitungen 6 mal verändern, und daher, mit Einschluss dieser *unverzierten* Fortschreitung, einen Canon von $7 \times 18 = 126$ Stimmen hierauf gründen kann, welcher an *Langweile* keinem der vorhergenannten 3 Canons etwas nachgeben würde, wenn man auch einen Theil seiner Stimmen in der höhern oder tiefern Octave eintreten lassen wollte.

§. 170.

Der §. 165. mitgetheilte Canon von *Romanus*, gründet sich, wie schon gesagt, auf die eben bemerkte Verfahrungsart; da er aber nicht allein der *bessere* der genannten 3 Canons ist, sondern auch die Anwendung des oben erwähnten Verfahrens recht anschaulich darstellt, so werde ich ihn im *Anhange* mittheilen, und in *vier Partitur-Takten* seine sämmtlichen 36 Stimmen in der Art aufstellen, dass man aus dem *ersten Takte,* nach der Buchstabenfolge von *a*—*i*, den *melodischen Zusammenhang* und *harmonischen Zusammenklang aller 9 Takte*, und aus den weiteren 3 Takten die *gleichzeitige Verschiedenartigkeit der Intervallenfortschreitungen* ganz deutlich vor Augen haben wird, als wozu diese 4 Takte vollkommen hinreichen.

Wenn man nun, wie z. B. bei vorstehend erwähntem Canon von *Romanus*, eine Stimme in der *Gegenbewegung* mit eintreten lassen will, so hat man sich hierbei nach dem am Schlusse des 106ten §'s aufgestellten Schema zu richten; da es hier, in *harmonischer Beziehung*, ganz gleich ist: ob die auf diese Weise in der Gegenbewegung eintretende Stimme *gleichzeitig* oder *später* eintritt, was letzteres indessen bei einem *Canon* passender (der *Eigenthümlichkeit* des Canons entsprechender) erscheint, als ersteres.

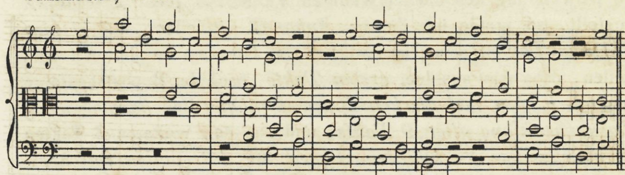
§. 171.

Ich komme nunmehr zu der §. 168. erwähnten *besseren* harmonischen Grundlage der mehrstimmigen Canons, welche auf 2 verschiedene Arten Statt finden kann; entweder durch die Anwendung *hinzuzufügender Terzen* oder *Sexten*, oder durch die *Verbindung terzenweise ab- oder aufwärts gehender Dreiklänge.*

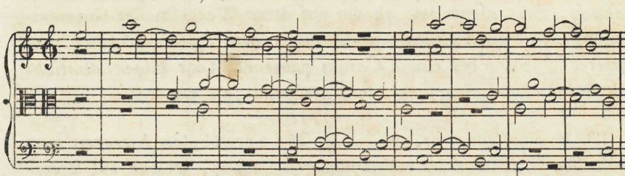
Die *erste* dieser beiden Arten betreffend, so kann man z. B. *eine Folge von steigenden Quarten und fallenden Quinten* in der Art 6 stimmig behandeln: dass man an derjenigen Stelle, wo sich diese Progression in der ersten und zweiten Stimme *wiederholen* würde, *zwei neue Stimmen* hinzutreten, und an derjenigen Stelle, wo die 3te und 4te Stimme ihren Gang wiederholen würde, wiederum die *erste* und *zweite Stimme* eintreten lassen kann, z. B.



Oder man kann auch die 5te und 6te Stimme *vor dem Schlusse der ersten und zweiten Stimme* hinzutreten lassen, und den Gang der letztgenannten beiden Stimmen auf nachstehend bemerkte Art behandeln, z. B.



Endlich kann man auch diesen Progressionssatz in der Art notiren, dass der Quartensprung nur *einmal* hierbei vorkommt, und dass die durch den ersten Quartensprung eintretende Note liegen bleibt, und nun eine Folge von *stufenweise abwärts gehenden Secunden* entsteht, z. B.



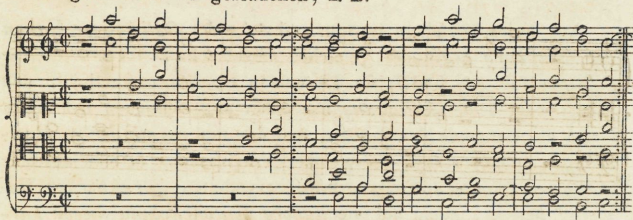
Auf ein ähnliches Verfahren wie das letztgenannte, gründet sich nun der nachstehende recht gute Canon von *J. Ph. Kirnberger:*



§. 172.

Wenn man aber einen solchen Satz 8stimmig behandeln will, so muss man die eigentliche Progressions-Figur ihrer gewöhnlichen 4stimmigen Abfassung nach in *zweimal 4 Stimmen* notiren, und da, wo solche um eine Octave tiefer eintritt, den anfangenden Stimmen einen solchen *Nachsatz* zu geben suchen, welcher als *Fortsetzung der canonischen Melodie* betrachtet werden kann.

Dass dieses eben *nicht schwer* fällt, kann man aus nachstehendem hiernach abgefassten 8stimmigen Satz entnehmen, welchen man nur auf die bereits bekannte Art zu verzieren hat, um ihn als einen 8stimmigen Canon zu gebrauchen, z. B.



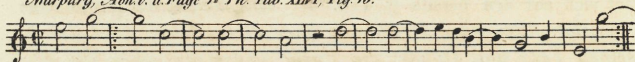
§. 173.

Die *zweite Art* dieses bessern harmonischen Verfahrens, gründet sich auf den bereits §. 118. der *Harmonielehre* angeführten Umstand: *dass jeder Dreiklang einer diatonischen Tonleiter in seiner Terz und Quinte, die Prime und Terz eines um eine Terz höher stehenden, und in seiner Prime und Terz, die Terz und Quinte eines um eine Terz tiefer stehenden Dreiklanges besitzet;* und dass ferner, was sich übrigens schon aus dem Vorhergehenden mit ergibt, *jeder Dreiklang in seiner Quinte, die Prime eines um eine Quinte höher stehenden, und in seiner Prime, die Quinte eines um eine Quinte tiefer stehenden Dreiklanges enthält.* —

Da nun diese *Dreiklangsverbindung* die betreffenden Noten in dem erwähnten *Terzenverhältniss* erscheinen lässt, nach welchem sie auf *denselben Stufen des Liniensystems* stehen bleiben und die Veränderung ihrer Tönhöhe durch den entsprechenden *Tonschlüssel* angezeigt erhalten können; so ist ein hiernach zu entwerfender canonischer Satz auch jederzeit in *Einer Notenzeile* zu notiren, z. B.



Auf dieses Verfahren ist nun nachstehender *9stimmiger Canon* von *Marpurg* gegründet, welchen derselbe im 2ten Th. s. *Abh. v. d. Fuge* Tab. XXXVIII, fig. 1. auch in *Partitur* mitgetheilt, sich jedoch über seine *Abfassung* nur dahin ausgesprochen hat: dass hierin die Harmonie des *harten*, *weichen* und *verminderten Dreiklanges* enthalten sey; bei welcher Veranlassung er sich auf eine Stelle aus *Stölzel's* bereits mehrmals erwähnten *„praktischen Beweis"* bezieht, allein auf die *nähere Entwickelung dieser harmonischen Grundlage des Canons* sich eben so wenig einlässt, als dies *Stölzel* gethan hat.



Ich werde die *Partiturschrift* dieses Canons im *Anhange* nachliefern. —

§. 174.

Der Leser wird nunmehr auch die *harmonische Grundlage* meines §. 166. aufgestellten *8stimmigen Canons* erkennen, so auch diejenige des nachfolgenden sowohl in *Einer Stimmzeile* als in *Partitur* notirten *18stimmigen Canons* dieser Art, z. B. *A.* u. *B.*



B.

Sanctus dominus deus Sa-ba - oth! Sanctus dominus deus

Sanctus,

Sanctus

Sanctus,

Sanctus,

Sanctus,

§. 175.

Man kann nun diese letzteren Arten mehrstimmiger Canons, dadurch *noch vollstimmiger* machen, dass man sie *doppelchörig* notirt, und dem *ersten Chor* an derjenigen Stelle, wo statt seiner das *zweite Chor* eintritt, *einen Nachsatz als Fortsetzung der canonischen Melodie gibt;* obgleich man sowohl in diesem *Nachsatze*, als in dem ihm vorhergehenden Satze, den bestehenden Umständen zufolge, eine *eigentliche Melodie* gar nicht erwarten darf.

Um nun dem Leser zu zeigen, dass man dieses letztere Verfahren ziemlich leicht ins Werk setzen kann, will ich sowohl den §. 166. aufgestellten *8 stimmigen Canon,* als den vorstehenden *18 stimmigen Canon,* auf diese Weise *doppelchörig* behandeln; also den einen nunmehr für 16 und den andern für 36 Stimmen notiren, und beider *Partiturschrift* im *Anhange,* deren *einzeilige* Notirung aber nachstehend mittheilen, z. B. 1. und 2.

1. *16stimmiger Canon für 2 Chöre.*

Sanctus, —·— —·— dominus deus sa = ba = oth!

Sanc = tus, —·— —·—

2. *36stimmiger Canon für 2 Chöre.*

Sanctus, —·— —·— dominus de = us

Sa = ba = oth! Sanc = tus —·— Sanctus! . Sanctus ·

§. 176.

Ich glaube, nunmehr den Lernenden in den Stand gesetzt zu haben, nicht allein die *Grundlage* aller Arten von Canons, sondern auch deren verschiedenartige *Einrichtung* und *Notirung* einsehen, und nach Anleitung der von mir mitgetheilten Vorschriften und darauf Bezug habenden Beispielen, selbst verfertigen zu können.

Da letzteres aber, nur bei wahrhaft musikalischem Talent auch mit *Geschmack* vollzogen werden kann, so muss man hierbei stets mit Vorsicht und Bescheidenheit zu Werke gehen, ausserdem die *Kunst* gar leicht zur blossen *Künstelei* herabsinken möchte. — Dass aber die *Kunst des Canons*, so wie der ganzen *canonischen* und *contrapunktischen* Schreibart, *jedem Musiker* genau bekannt seyn sollte, geht schon daraus hervor: weil ohne sie der *Tondichter* seinen 2- und mehrstimmigen Kompositionen allen *Reiz* entziehen, der *Tonspieler* solche Sätze nicht richtig vortragen, und der *Tonlehrer* sie nur mangelhaft und jeden Falles nur *einseitig* zu beurtheilen im Stande seyn würde, gleichviel ob sich des letztern Einseitigkeit *lobend* oder *tadelnd* ausspreche. *Sapienti sat!* —

INHALT.

ANHANG.

№ 1. *Canon für die Orgel, von F. W. Marpurg. (vide pag. 245.)*

8 Fuss.

Manual

16 Fuss.

4 Fuss.

Pedal.

№ 2. *Canone all' rovercio, 1) alla Sesta; 2) alla Terza; 3) alla Seconda; 4) alla Nona. di J. S. Bach.* *(vide pag. 253.)*

C.F.
1.)
1.) alla Sesta.

*) 2.)
2.) alla Terza.
C.F.

C.F.
3.) alla Seconda.
3.)








4) C.F.
f
4) alla Nona.
**)











*) Hier geht die Nachamung dem C. F. voran._

**) Auch hier ist dies derselbe Fall.

***) Ich habe die 4 Absätze des C. F. welche hier vereiniget erscheinen zur leichteren Auffindung durch A. B. C. u. D. bemerkt._

№ 3. *v. Hans Leo Haßler, G. 1564. + 1612. Pag. 77. seiner von Kirnberger herausgegebenen Psalmen und Christliche Gesänge. Leipzig 1777. (vide pag. 260.)*

C.F.

Ehr sey dem Va = ter

Ehr sey dem Vater u. dem Sohn, Ehr, sey dem Vater

Ehr sey dem Vater u. dem Sohn — : — Ehr sey dem Vater

C.F.

Ehr sey dem

Ehr sey dem Vater und dem Sohn, Ehr sey — dem Vater und dem Sohn,

und dem Sohn und auch dem heil' = gen Gei =

und — dem Sohn und — auch dem heil'gen Geiste auch —

und — dem Sohn und auch dem heil'gen Gei = ste und

Va = ter und dem Sohn und auch dem heil' =

Ehr sey dem Vater und — dem Sohn und auch dem heil'gen

= = ste, als er im An = fang war und nun,

— dem heil' = gen Gei = = ste — als er im

auch dem heil'gen Gei = ste als er im An = = fang war — — und nun, der

gen Gei = = ste, als er im An = fang war

Gei = = = ste als er im Anfang war und nun,

der uns sein Gna = de lei = = ste, daſs wir wan=

An = fang war u. nun, der uns sein Gnade lei = ste, sein Gnade lei = = ste, daſs wir wan=

uns sein Gnade lei = ste der uns sein Gnade lei = ste, daſs wir wan=

und nun, der uns sein Gna = de lei = = = ste

der uns sein Gna = de lei = = ste, der uns sein Gnade lei = ste, sein Gnade

deln in sei = nem Pfad, daſs uns die Sünd der Seel nicht schad,

deln in seinem Pfad, daſs uns die Sünd der Seel nicht schad wer

deln in seinem Pfad, wan= deln in seinem Pfad, daſs uns die Sünd der Seel nicht schad wer das be=

daſs wir wan= deln in sei = nem Pfad, daſs uns die Sünd der Seel nicht

leiste, daſs wir wandeln in seinem Pfad, daſs uns die Sünd der Seel nicht schad

wer das be = gehrt sprech A = = = men! wer das be = gehrt sprech A = men!

das begehrt sprech A = men! wer das begehrt sprech A = men!

gehrt sprech A = men! sprech A = men! wer das be = gehrt sprech A = men!

schad, wer das be = gehrt sprech A = = = men!

wer das begehrt sprech A = men! wer das be = gehrt sprech A = men!

№ 4. *Doppel-Canon aus A. André's doppelchöriger Missa D moll.* (vide pag. 27.

Andante grazioso.

Solo dol: Be = ne = dic = tus, be = = = nedictus qui ve = = nit in no = mi = ne domi = ni. be = ne = dictus!

Solo. dol: Be = ne = dic = = = = tus

Solo. Be = ne = dic = tus, be = = ne = dictus qui ve = = nit in no = mi = ne do = mi = ni.

Solo. dol: Bene = dic = = = =

be = = = = = p ne = dic = tus, be = = = = ne = dictus!

qui venit in no = = = mi = ne do = mi = = ni in nomi = ne do = = = = = p = mi = ni. p Be. =

Be = ne = dictus, be = = = = = = p ne = dic = tus be = = = = = ne = dictus!

tus qui venit in no = = = mine do - mi = ni p in no - mine do = = = = = p = mi = ni,

dol: Be = = = = = = = ne - dic - tus!

dol: Be = = = = = =

dol:

Be - ne - dic - tus

ne - dic - tus! *pp* be - ne -

ne - dictus!

p be - ne - dic - tus!

be - ne - dic - tus, be - ne - dictus qui ve - nit in no - mi - ne

dic - tus! *p* be - ne - dic -

dol:

Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dictus qui ve -

pp be - ne - dictus! *p* be - ne -

domi - ni. Be - ne - dic - tus!

tus! be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus

- nit in no - mi - ne do - mi - ni. Be - ne - dic - tus!

dic - tus! dol: be - ne - dic - tus, be - ne -

dol: Coda ritard:

be - ne - dic - tus qui venit in nomi - ne *p* do - mi - ni!

dol:

be - ne - dictus, qui venit in nomi - ne *p* do - mi - ni!

dol:

be - ne - dictus in nomi - ne *p* do - mi - ni!

dol:

dictus! be - ne - dictus! qui venit in nomi - ne *p* do - mi - ni!

Nº 5.a. *Labyrinthus musicus v. W. C. Prinz.* (*vide pag. 275.*)

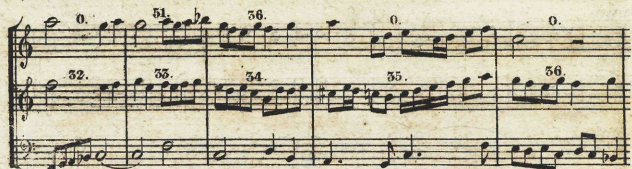
Partitur.

Viol. 1mo

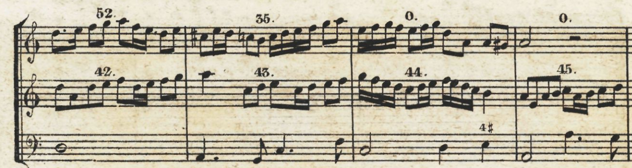
Viol. 2do

Basso.


50. 37. 0. 0. 0.
27. 28. 29. 30. 31.


0. 51. 36. 0. 0.
32. 33. 34. 35. 36.


0. 0. 0. 0. 0.
37. 38. 39. 40. 41.


52. 35. 0. 0.
42. 43. 44. 45.


0. 0. 0. 0. 0.
46. 47. 48. 49. 50.


0. 0. 0. 53. 34.
51. 52. 53. 54. 55.


55.
56.
57.
54.
56.
57.
58.
59.


33.
32.
31.
30.
29.
60.
61.
62.
65.
64.
4#
4#


28.
10.
11.
12.
13.
65.
66.
67.
68.
69.


14.
9.
58.
54.
70.
71.
72.
73.


60.
61.
15.
8.
74.
75.
76.
77


62.
63.
64.
65.
78.
79.
80.
81.
4#

Nº 5.b. *(vide pag. 275.)*

Viol. 1mo

42. 43. 44. 45. 46.

41. 47.

40. 48.

39. 49.

38. 50.

37. 51.

36. 52.

35. 53.

34. 55. 56. 57. 54.

33. 32. 31. 30. 29. 28.

Bassus.

10. 11. 12. 13. 14.

9. 58. 59. 60. 61. 15.

8. 62. 63. 64. 65. 16.

NB.

7. 66. 67. 68. 17.

6. 69. 70. 71. 18.

5. 72. 73. 19.

4. 74. 75. 76. 20.

3. 77. 78. 79. 21.

2. 80. 81. 22.

Violino 2do

1.

27. 26. 25. 24. 23.

Nº 6. *Wunderbarliche Echo, welche die Feinde und Neider des Satyrischen Componisten in einer doppelten Fuga ligata repräsentirt &c. v. W. C. Prinz (Siehe pag. 272.)*

Sop. 1.
Wer ist — der Narr, wer ist der Narr der meine Kunst verach = tet?
Sop. 2.
Wer ist der
Viol. 1.
Viol. 2.
Basso.
43 65 4♮ 6 76 2) 43

ich bins, ich bins, ich bins ich bins der alles wohl be = trachtet. Wer ist der
Narr, wer ist der Narr, der meine Kunst ver = achtet?
65 4♮ 6 6 76 3)

Tropf? wer ist der Tropf, der all mein Thun ver = richt?
ich bins, ich bins, ich bins, ich bins der al=les wohl be= trachtet. Wer ist der
4)

ich bins, ich bins, ich bins ich bins der Alls mit Kunst ver= richt, der Alls mit Kunst ver=
Tropf? wer ist der Tropf, der all mein Thun ver = richt?
5)

richt, es ist nicht wahr, es ist nicht wahr, es ist nicht wahr, daß ich so oft ge=feh=let. Es ist — Nie=

Ich bins, ich bins, ich bins, ich bins der Alls mit Kunst ver=richt, der Alls mit Kunst ver=

6)

mand der mir wird gleich gezäh=let. Wer ist wie ich?

richt, es ist nicht wahr, es ist nicht wahr es ist nicht wahr, daß ich so oft ge=feh=let. Es ist Nie=

7)

wer, wer ist wie ich von großer Kunst gepreißt? Ein Narr! Ein Narr!

mand der mir wird gleich gezäh=let. Wer ist wie ich? wer, wer ist wie ich von

8)

ein Narr! ein Narr der mir nicht Ehr erweißt. Wer bin ich dann? daß man mich will vernichten?

großer Kunst gepreißt? Ein Narr! Ein Narr! ein Narr

9)

Mom u. The= on ——— Mom u The= on die können

ein Narr der mir nicht Ehr erweißt Wer bin ich dann ? wer bin ich dan, daß man mich will vernichten ?

10)

nichts verrich= ten Ich selber bin ein sehr kunst-reicher Mann, ein sehr kunstreicher

Mom u. The= on ——— Mom u. The= on die können nichts verrich=

11)

Mann. Ein Stüm= = peler, ein Stüm = peler, ein Stümpeler

ten Ich selber bin ein sehr kunstreicher Mann, ein sehr kunstreicher Mann. Ein Stüm=

12) 13)

gar nichts verrichten kann Ich selber bins, ich selber bins der A= ri= en kann setzen. Wer ist der Schurk

peler. ein Stüm = = peler, ein Stümpeler, gar nichts verrichten kann

14)

wer ist der Schurk der sol=che will zerfetzen? Nie-

ich selber bins, ich sel=ber bins der A=ri=enkann setzen. Wer ist der Schurk?

15)

mand, Niemand als ich, Niemand als ich hat solche Kunst entdeckt. Wer ist der Schelm

wer ist der Schurk, der solche will zerfetzen? Nie=

16)

wer ist der Schelm der mich in Schubsack steckt?

mand, Niemand als ich, Niemand als ich, hat solche Kunst entdeckt. Wer ist der Schelm

17)

wer ist der Schelm, wer ist der Schelm der mich in Schubsack steckt?

wer ist der Schelm der mich in Schubsack steckt?

Nº 7. *Canon v. M. Romanus (vide Pag. 297.)*

D. T. A. B.

9tes Chor. a.

8e Chor. b.

7e Chor. c.

6e Chor. d.

5e Chor. e.

4e Chor. f.

3e Chor. g. Anfang.

2e Chor. h. Anfang.

1e Chor. i. Anfang.

№ 8. *Marpurg, Abh. v. d. Fuge. Th. 2. Tab. 33. Fig. 1.* *(vide pag. 300.)*



№ 9. *36 stimmiger Canon für 2 Chöre.* (vide pag. 301)

1stes Chor.

Sanctus, dominus deus sa=ba=oth! Sanc=tus,

Sanctus, Sanc=

Sanctus,

Sanctus,

Sanctus,

Sanctus, dominus deus

2tes Chor.

Sanctus,

Sanctus,

Sanctus,

Sanc = tus! Sanctus, dominus deus sa = ba = oth!

= = tus, Sanc = tus! Sanctus,

Sanc = tus Sanc = tus! Sanctus

Sanc = tus, Sanc = tus Sanctus,

Sanc = tus Sanc = tus! Sanctus,

sa = ba = oth! Sanc = tus Sanc = tus' Sanctus,

dominus deus sa=ba=oth! Sanc = tus Sanc = tus! Sanctus

Sanctus,

Sanctus,

Sanctus, dominus deus sa-ba-oth! Sanc-

Nº 10. *16 stimmiger Canon für 2 Chöre (vide pag. 301.)*

1stes Chor.

Sanctus — *dominus deus sa = ba = oth!* *Sanc = tus* *Sanctus, Sanc = tus* *dominus deus*

Sanctus, *Sanc = tus,*

Sanctus, *Sanc = tus*

Sanctus, *Sanc = tus,*

2tes Chor.

Sanctus, *dominus deus sa = ba = oth!* *Sanc = tus*

Sanctus, *Sanc = tus*

Sanctus, *Sanc=*

Sanctus,

Nº 11. *Kyrie, aus Palestrina's Missa canonica.*

Canon in Subdiapente

Ky = ri = e e = le = i = son. Ky = ri = e

Canon

Ky = ri = e e = le = i = son.

Ky=ri = e e le = = = = = = i = son. Ky=ri = e

Ky = ri = e e = le = = = i = son. Ky = ri = e ele = = =

Ky = ri = e e = le = = =

e = le = = = i = son. Ky = ri = e e = le = =

Ky = ri = e e = le = = = = i = son. Ky = ri = e

e = lei = son. Ky = ri = e e = le = i = son. e = le = = i = son.

= i = son, e = le = = i = son, e = le = = = = = = = = = =

= i = son, e = le = = = = i = son, e = le =

= = i = son, e = le = = i = son, e = le = = = = = = i = son.

e = le = = = i = son, e = le = i son.

e = le = = = = = = = = = = = = = i = son.

= = i = son. e = le = = ison, e = le = = i = son.

= = = = = i = son, e = le = = = = = = i = son.

№ 12. *Doppel-Canon v. J. Riepel.*

Moderato.

Per gradus aut per sal = tum su = per = bi sae = pe hu = mili = an = tur, su = perbi, su = perbi saepe humili = an = = = = su = per = bi per gradus aut per sa l = tum su = perbi hu mi = li = antur superbi saepe humili = an = tur hu = mi = li = an = = = = tur.

Fes = ti = nant multi ad ho = no = res, tum effre = nati praecipi = tantur, festinant multi ad ho = no = = = = = = = = res fes = ti = nant mul = ti, multi fes = ti = nant multi ad ho = no = res tum ef = fre = na = ti praecipi = tan = tur, prae = cipi = tan = = tur.

Per gradus aut per sal = tum su = perbi sae = pe hu = milli = an = tur su = perbi su = per = bi saepe hu = mili = an = = = = = tur, su = perbi per gradus aut per sal = tum su = perbi hu mi = li = an = tur superbi saepe humili = an = = tur.

Fes = ti = nant multi ad ho = nores tum effre = nati praecipi = tan = tur, festinant multi ad ho = no = = = = = = = res fes = tinant multi, multi fes = ti = nant mul = ti ad ho = no = res tum ef = fre = na = ti praecipitan = tur.

W. A. MOZART'S

vierhändige Klavierwerke.

Neue billige Ausgabe

bei *Joh. André* in Offenbach am Main

Da viele Musikfreunde den Wunsch ausgesprochen haben, die vierhändigen Klavierwerke von Mozart in einer besondern Ausgabe zu besitzen, so habe ich die gegenwärtige Sammlung veranstaltet.

Dieselbe erscheint in 4 Lieferungen, von denen alle 2 bis 3 Monate eine ausgegeben wird. Der Preiss ist nur **7 kr. = 2 Sgr.** pr. Musikbogen oder der dritte Theil des gewöhnlichen Ladenpreises.

Erste Lieferung.		
Sonate für Pf. zu 4 Händen . .	D dur	Subscriptions-Preis fl. 1. 24. Rthlr. — 24 Sgr.
„ „ „ „ „ „ . .	B dur	
Variationen „ „ „ . .	G dur	
Zweite Lieferung.		
1te Fantasie f. Pf. zu 4 Händen .	F moll	do. „ 1. 24. „ — 24 „
Grosse Sonate do. .	C dur	
Dritte Lieferung.		
Grosse Sonate f. Pf. zu 4 H. . .	F dur	do. „ 1. 24. „ — 24 „
Fuge „ „ „ „ „ .		
Vierte Lieferung.		
2te Fantasie f. Pf. zu 4 Händen .	F moll	do. „ 1. 24. „ — 24 „
Sonate „ „ „ „ „ . .	Es dur	
		fl. 5. 36. Rthlr. 3 6 Sgr.

Haupttitel und **Thematisches Inhalts-Verzeichniss** wird der 4ten Lieferung **gratis** beigelegt.

Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben, sondern nur die ganze Sammlung. Jede Lieferung wird indessen erst bei Empfang bezahlt. Der Stich wird durch Sauberkeit und Correctheit, Druck und Papier durch Eleganz Jedermann zufrieden stellen.

Offenbach a. M.

Joh. André.

Notiz für die Herren Buchbinder.

Diese Anzeigen sind gefälligst am Schluss des Werks beizubinden.

Anton André's,

grossh. hess. Kapellmeisters

Lehrbuch der Tonsetzkunst.

ERSTER BAND.

Einleitung. Erklärung der Wörter: Musik, Klang, Ton, Noten und Schlüssel. Von den Intervallen. Erklärung der Wörter: Harmonie, Melodie und Contrapunkt. Vom Takte. Von den Pausen.

Harmonielehre. Von der wahrscheinlich ersten harmonischen und melodischen Verbindung der Töne. — Von den Tonleitern und Tonarten. Von den Accorden. Von der Bezifferung des Generalbasses. — Ueber die Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter, so auch über ihre beiden Verwechslungen. Ueber die Anwendung der 3 consonirenden Dreiklänge und ihre Verwechslungen. — Ueber die verschiedenen Fortschreitungen der consonirenden Accorde. Von der harmonischen Cadenz. — Ueber die Dissonanz des Septimenaccordes und seiner Verwechslungen. Ueber den Septnonenaccord, Undecimenaccord und Terzdecimenaccord. Von den Retardations- und Praesonanz-Accorden. — Ueber die durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde. Ueber die chromatischen Accorde. Von der enharmonischen Behandlung der Accorde. — Von der Modulation und Ausweichung. Von der drei- und zweistimmigen Behandlung der Accorde. Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorde. — Ueber die alten Tonarten und Kirchentöne. Ueber den Choral und dessen melodische und harmonische Behandlung. Preis netto fl. 4. 48 kr. oder Rthl. 2⅔.

ZWEITER BAND.

1. Abtheilung.

Einleitung. Historisch-kritische Bemerkungen.

Lehre des Contrapunktes. Vom einfachen gleichen CP. mit 4 Stimmen. Allgemeine Regeln des 4stimmigen Satzes. Stimmen-Umfang. Melodische und harmonische Stimmführung. Uebungen im CP. mit dem Cantus Firmus im Discant, Alt, Tenor und Bass. Vom einfachen gleichen CP. mit 3 Stimmen — (Regeln u. Uebungen). Mit 2 Stimmen — (Regeln u. Uebungen). Vom einfachen ungleichen CP. mit 2 Stimmen — (Satzregeln u. Uebungen) mit 3 Stimmen — mit 4 Stimmen. Vom doppelten CP. der Octave (Satzregeln u. Uebungen) der Decime — der Duodecime. Vom 3- 4- u. mehrfach doppelten CP. — Regeln u. Beispiele. Ueber die Anwendung des CP. bei'm mehrstimmigen Satze. Preis netto fl. 3. 36 kr. oder Rthl. 2.

2. Abtheilung.

Einleitung. Kritische Bemerkungen. Vorläufige Beschreibung der verschiedenen Arten von Canons.

Lehre der Nachahmung. Ueber die contrapunctische Behandlung der Nachahmung. Ueber die harmonische Grundlage einer Nachahmung. Ueber die Anwendung des 2stimmigen Satzes bei'm Canon. Ueber die Verfertigung eines freien und strengen Canons, nebst Beispielen. Ueber die Notirung eines Canons in einer Notenzeile. Ueber die Anwendung des 3stimmigen Satzes bei'm Canon — des 4stimmigen Satzes. Ueber die Abfassung besonderer Arten von Canons mit einer Begleitungsstimme; in der Vergrösserung — und Verkleinerung, in der freien und strengen Gegenbewegung u. s. w. Zirkel-Canon. Ueber den Räthsel-Canon. Ueber den Doppel-Canon. Ueber die Anwendung von mehr als vier Stimmen bei'm Canon.

Preis netto fl. 4. 48 kr oder Rthl. 2⅔

Neu ist ershienen:

3. Abtheilung.

Einleitung Bemerkungen über das Alter der Fuge und deren frühere und gegenwärtige Beschaffenheit etc.

Lehre der Fuge. Von den 5 Haupttheilen einer 4stimmigen Fuge. Führer, Gefährte, Gegenharmonie, Wiederschlag u Zwischenharmonie. Von der 3stimmigen Fuge. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Eintritt als Fuhrer und Gefährte bei'm 1. Wiederschlage. Ueber die Einrichtung der folgenden Wiederschläge. Von der 2stimmigen Fuge. Von der 5- u. mehrstimmigen Einrichtung einer Fuge. Von der Doppel-Fuge. Ueber die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppel-Fuge. Ueber die Einrichtung einer Doppel-Fuge fur 2 Chöre. Von der Vocal- und Instrumental-Fuge. Ueber die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein. Ueber die Abfassung einer Sing-Fuge mit Orchesterbegleitung. Ueber die Orchester-Fuge — Quintett- und Quartett-Fuge — Orgel-Fuge — Klavier-Fuge. Ueber die Abfassung besonderer Arten der Fuge.

Preis (mit dem **Portrait** des Verfassers) netto fl. **5. 24** kr. oder Rthl. **3.**

Jeder Band und jede Abtheilung bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze und kann einzeln zu dem beigesetzten Preise bezogen werden.

Je mehr in unserer Zeit der Sinn und Geschmack fur Musik sich unter allen Ständen verbreitet, um so fühlbarer wird demjenigen, welcher sich nicht blos mit dem oberflächlichen Genuss begnügen, sondern tiefer in diese Kunst eindringen will, das Bedürfniss, ein Lehrbuch zu besitzen, nach welchem er das Wissenschaftliche in der Musik erforschen und so sich über den Standpunkt der Dilettanten erhebend, einen klaren Ueberblick über das ganze Gebiet der Töne erlangen kann.

Zwar hat man schon von verschiedenen Schriftstellern eine Menge derartiger Lehrbücher, aber keiner gab bis jetzt so deutlich und bestimmt ausgesprochene Regeln, wie sie der Verfasser in diesem Werk uns vorlegt und zugleich mit vielen zweckmässigen Beispielen unterstützt. Derselbe war dazu um so mehr im Stande, als er schon von frühester Jugend an die Musik praktisch ausübte, selbst sehr viele Compositionen schrieb und besonders dem Studium der Musik-Theorie sich mit dem grössten Eifer und Ausdauer widmete.

Indem hier angezeigten Werk legte er nun den Schatz seiner reichen Erfahrung nieder und bietet dadurch dem talentvollen Kunstjünger, welcher in gleichem Streben begriffen ist, einen sicheren, festen Leitfaden, um die zahlreichen Klippen zu vermeiden, welche sich gerade auf dem Gebiet der Ton s e t z kunst ihm entgegenstellen. Wie sorgsam und ausführlich der Verfasser dabei zu Werk gegangen, davon giebt obiges gedrängte Inhaltsverzeichniss den besten Beweis.

Mit gleicher Sorgfalt war er beschäftigt, die technische Herausgabe seines Werks, welches seit etwa 8 — 10 Jahren im Manuscript beendigt ist, selbst zu überwachen, und widmete er die letzten Jahre seines Lebens beinahe nur diesem Zwecke allein, indem er mit grosser Gewissenhaftigkeit noch Zusätze Anmerkungen und Aenderungen selbst besorgte ,

So wurde die hier neu angezeigte, den Schluss des zweiten Bandes bildende

Lehre der Fuge

noch unter den Augen des Verfassers im Druck beendet und nur die Schwierigkeit, die Notenbeispiele richtig und correct in den Text zu drucken, hielt das Erscheinen derselben bis jetzt auf.

Indem wir nun alle Musikfreunde auf dieses Werk aufmerksam machen, laden wir zu recht zahlreicher Abnahme ein, indem nur dadurch es möglich wird, den Preis so billig zu stellen.

Offenbach a. M. *Joh. André.*

Im Verlag von **Joh. André** in Offenbach sind erschienen:

L. v. Beethoven's Sonaten

für Pianoforte allein.

Neue, schöne, correcte Ausgabe.

Liefg.					Subscr.-Pr. fl. kr.	Rthl. Sgr.
I.	op. 2.	Trois Sonates dediées à J. Haydn	No. 1	Fm	— 30.	— 9
			„ 2	A	— 36.	— 10
			„ 3	C	— 42.	— 12
II.	„ 7.	Grande Sonate		Es	— 42.	— 12
	„ 10.	Trois Sonates	No. 1	Cm	— 30.	— 9
			„ 2	F	— 30.	— 9
			„ 3	D	— 42.	— 12
III.	„ 13.	Sonate pathétique		Cm	— 36.	— 10
	„ 14.	Deux Sonates	No. 1	E	— 24.	— 7
			„ 2	G	— 30.	— 9
	„ 22.	Grande Sonate		B	— 42.	— 12
IV.	„ 26	do do.		As	— 36.	— 10
	„ 27.	Deux Sonates en Fantaisies . .	No 1	Es	— 24.	— 7
			No 2	Cism	— 24.	— 7
	„ 28.	Grande Sonate		D	— 36.	— 10
V.	„ 31.	Trois Sonates	No 1	G	— 42.	— 12
			„ 2	Dm	— 42.	— 12
			„ 3	Es	— 42.	— 12
VI.	„ 49.	Deux Sonates faciles	No. 1	Gm	— 18.	— 5
			„ 2	G	— 18.	— 5
	„ 53.	Grande Sonate		C	— 48.	— 14
	„ 54.	Sonate		F	— 24.	— 7
	„ 57.	Sonate		Fm	— 48.	— 14
VII.	„ 77.	Fantaisie		Gm	— 24.	— 7
	„ 78.	Sonate		Fis	— 24.	— 7
	„ 79.	Sonatine		G	— 24.	— 7
	„ 81.	Sonate (les Adieux, l'Absence, le Retour)		Es	— 36.	— 10
	„ 90.	Sonate		Em	— 30.	— 9
		Ferner zu Lieferung VI. oder VII.				
		BEETHOVEN'S PORTRAIT in schönem Stahlstich . .			— 14.	— 4
		Ein thematisches Inhalts-Verzeichniss von 3 Blättern .			— 14.	— 4
				zusammen	15. 52.	9. 2

Man kann auch die I.-VI. Lfg. mit Portrait u. Inhaltsverzeichniss für 13. 32. 7. 22 beziehen.

Der richtigen Besorgung wegen wird gebeten, bei Bestellungen immer den Betrag der ganzen Sammlung, welche man wünscht, anzugeben.

Einzelne Sonaten sind zum Ladenpreise zu beziehen.

Daselbst sind auch erschienen:

L. van Beethoven's

	fl. kr.	Rthl. Sgr.
Variationen, Rondos etc. für Pianoforte allein	5. 15.	3. —
Die vierhändigen Klavierwerke	2. 6.	1. 6
Sonaten für Pianoforte & Violine in 6 Lieferungen	14. 42.	8. 12
Trios für Pianoforte V. & Vlle nebst dem Quintett f. Pf. in 7 Lfg.	16. 48.	9. 18

Erste Anthologie — Netto-Preis einzeln

aus Beethoven's Sonaten für Pianoforte allein enthält: op. 2. No. 1. op. 10. No. 1. op. 13. 26. 27. No. 2. op. 31. No. 2. . . . . . . 4. — 2. 10

Zweite Anthologie

aus *Beethoven's* Sonaten f. Pf. allein, enthält: op. 2. No. 3. op. 7. op. 10. No. 2. op. 14. No. 2. op. 31. No. 3. op. 53. . . . 4. — 2. 10

Beide Werke sind geschmackvoll gebunden mit eleganten Titeln, und daher zu Geschenken besonders geeignet.

Zu gefälligen Aufträgen empfiehlt sich:

Im Verlag von **Johann André** in Offenbach a. M. sind erschienen:

W. A. MOZART'S SONATEN

für Pianoforte allein.

Neue correcte Ausgabe.

Liefg.					Subscript.-Pr. fl. kr.	Rthl. Sgr.
I.	1te	Fantasie und Sonate	(op. 11.)	Cm	— 48.	— 12
	2-	Sonate	(op. 62.)	B	— 30.	— 9
	3-	do.		C	— 30.	— 9
	4-	do.		A	— 24.	— 7
II.	5-	do.	(op. 111.)	Am	— 36.	— 10
	6-	do.	(op. 112.)	C	— 24.	— 7
	7-	do.		C	— 24.	— 7
	8-	do.		G	— 30.	— 9
	9-	do.		Es	— 18.	— 5
III.	10-	do.		B	— 30.	— 9
	11-	do.		C	— 36.	— 10
	12-	do.		F	— 24.	— 7
	13-	do.	(op. 50.)	D	— 36.	— 10
IV.	14-	do.		B	— 36.	— 10
	15-	do.		D	— 42.	— 12
	16-	do.	(op. 6. No. 1.)	F	— 36.	— 10
	17-	do.	(op. 6. No. 2.)	F	— 36.	— 10
V.	18-	do.	(op. 113.)	D	— 30.	— 9
	19-	do.		F	— 18.	— 6
Mozart's Portrait, in schönem Stahlstiche					— 14.	— 8
Ein thematisches *Inhalts-Verzeichniss* von 3 Blättern					— 14.	— 4
				Zusammen	10. 16.	5. 26

Einzelne Sonaten sind zum Ladenpreis zu beziehen.

Daselbst sind auch erschienen:

W. A. Mozart

Fantasieen und Variationen für Pianoforte **allein**	3. 30.	2. —
die vierhändigen Klavierwerke in 4 Lieferungen	5. 36.	3. 6
Sonaten für Pianoforte & Violine in 7 Lieferungen	11. 40.	6. 20
10 Violin-Quartetten in Partitur in 5 Lieferungen	7. —	4. —

Der richtigen Besorgung wegen wird gebeten, bei Bestellungen immer den Betrag der ganzen Sammlung, welche man wünscht, anzugeben.

Ferner:

	Netto-Preise einzeln. fl. kr.	Rthl. Sgr
Don Juan, Klavier-Auszug mit deutschem u. ital. Text	2. 24.	1. 12
Figaro do. do. do. do.	2. 24.	1. 12
Zauberflöte do. do. do. do.	2. —	1. 5
Requiem do. mit deutschem u. lateinischem Text	1. 48	1. —
Haydn, Jahreszeiten, Klavier-Auszug mit Text	2. 24.	1. 12
— Schöpfung, do. do.	2. —	1. 5

Endlich:

Das Schönste aus W. A. Mozart's Opern

für Pianoforte allein	2. 24.	1. 12

Erste Anthologie

aus *W. A. Mozart's* Sonaten für Pianoforte allein, enthält No. 1. 4. 16. 17. 18. und das Portrait	4. —	2. 10

Beide Werke sind geschmackvoll gebunden mit eleganten Titeln, und daher zu Geschenken besonders geeignet.

Zu gefälligen Aufträgen empfiehlt sich:

AUF SUBSCRIPTION

Der Pianist.

OPERN-BIBLIOTHEK

von

Heinrich Cramer.

Offenbach a. M. bei *Joh. André*.

Erste Lieferung.

La fille du Régiment von *Donizetti*	fl. 2. 6.
Czaar und Zimmermann von *Lortzing* . .	
Die Puritaner von *Bellini*	

Zweite Lieferung.

Wilhelm Tell von *Rossini*	fl. 2. 6.
Freischütz von *Weber*	
Don Juan von *Mozart*	

Dritte Lieferung.

Preciosa von *Weber*	fl. 2. 6.
Figaro von *Mozart*	
Hugenotten von *Meyerbeer*	

Vierte Lieferung.

Norma von *Bellini*	fl. 2. 6.
Robert der Teufel von *Meyerbeer* . . .	
Zauberflöte von *Mozart*	

Fünfte Lieferung.

Montecchi & Capuleti von *Bellini* . . .	fl. 2. 6.
Entführung aus dem Serail von *Mozart* .	
Sonnambula von *Bellini*	

Sechste Lieferung.

Belisar von *Donizetti*	fl. 2. 6.
Stumme von Portici von *Auber*	
Barbier von Sevilla von *Rossini*	
netto	fl. 12. 36.

Die erste Lieferung ist bereits erschienen und die zweite im Druck.

Jede Lieferung wird auch einzeln zu dem beistehenden Preise abgegeben.

Vorräthig bei

W. A. MOZART'S

Werke verschiedener Gattung

für Pianoforte allein und zu 4 Händen.

Um den zahlreichen Subscribenten auf Mozart's Pianoforte-Sonaten (nunmehr vollständig in 6 Lieferungen erschienen, und nur noch kurze Zeit zu fl. 12. 36 kr. oder Rthlr. 7. 6 Sgr. zu beziehen) Gelegenheit zu geben, auch die schönsten andern Klavierwerke dieses Meisters, als:

Rondos, Variationen, Fantasien u. dergl.

in gleicher Ausgabe sich anzuschaffen, habe ich mich entschlossen, dieselben in 2 Lieferungen herauszugeben, welche sich in geschmackvoller, correcter Ausstattung den Sonaten anschliessen werden.

Die leichte Ausführbarkeit der meisten Mozart'schen Klavierwerke eignet dieselben vorzüglich zu einem Bildungsmittel des musikalischen Geschmacks und Vortrags für minder geübte Spieler, und die unterzeichnete Verlagshandlung hofft daher nicht nur dem Kenner und Verehrer Mozart'scher Musik, sondern auch dem grossen musikalischen Publikum durch diese Herausgabe eine willkommene Gabe zu bieten.

Der Preis ist zu **7 kr.** rheinl. oder **2 Sgr.** per Musikbogen,

fl. 2. 20 kr oder **Rthlr. 1. 10 Sgr.** für jede Lieferung.

Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben.

Offenbach a. M.

Joh. André.

Erste Lieferung

oder 7te Lieferung der sämmtlichen Pianoforte-Werke.

(Erscheint im Juli 1843.)

				Bogen.
No. 1.	Leichtes Rondo (op. 17.)		D	2
2.	Rondo (op. 71.)		Am	2½
3.	1ste Fantasie		Dm	1½
4.	2te do. und Fuge		C	3
5.	3te do. (seiner Frau gewidmet)		Cm	2
6.	Adagio — Gigue	H moll	G	1½
7.	Fav. Menuett — Fav. Walzer	D	B	1

Zweite Lieferung

oder 8te Lieferung der sämmtlichen Pianoforte-Werke.

(Erscheint im November 1843.)

8.	Variationen No. 1. über „Unser dummer Pöbel"	G	3
9.	do. „ 2. über Menuet von *Duport*	D	2½
10.	do. „ 3. über „*Ah! vous dirai-je Maman!*"	C	2
11.	do. „ 4. über „Ein Weib ist das herrlichste Ding"	F	4
12.	do. „ 5. über Original-Thema	B	2½
13.	Variationen zu 4 Händen	G	2
14	Fantasie No. 1. do.	Fm	4½
15.	do. „ 2. do.	Fm	4
16.	Fuga do.	Gm	2
			40 Bg.

Bestellungen nimmt an:

Auf Subscription.

L. van BEETHOVEN'S TRIOS

für Pianoforte, Violine & Violoncelle,

nebst dem Quintett Opus 16

für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott,

oder auch als Quartett für Pf. V. A. & Vlle.

Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen.

Die im Laufe dieses Winters erfolgte Herausgabe der *Beethoven*'schen Sonaten für Pianoforte & Violine, veranlasste bei vielen Subscribenten den Wunsch, des grossen Meisters Trio's in gleicher Ausgabe zu besitzen. Diesem Wunsche wird durch die hier angezeigte Ausgabe entsprochen, welche alle Vorzüge der binnen Kurzem beendigten Sammlung der Pianoforte-Duetten enthalten soll, nämlich:

1) Die Pianoforte-Stimme wird zugleich als Partitur gedruckt.

2) Die begleitenden Stimmen werden jedoch besonders gedruckt beigegeben.

3) Der Stich wird sehr deutlich und correct, Druck und Papier ganz ebenso, wie die bereits erschienenen Lieferungen der Duos.

4) Der Preis wird sehr billig (zu 7 kr. oder 2 Sgr. pr. Bogen) gestellt, so dass die ganze Sammlung, welche nach dem Ladenpreis fl. 40 bis fl. 45 kosten würde, in unserer Ausgabe nur fl. 16. 48 kr. oder Rthlr. 9. 18 Sgr. kostet, wobei die verehrlichen Subscribenten am Schlusse einen Haupttitel und ein thematisches Inhaltsverzeichniss gratis erhalten.

Alle 2 bis 3 Monate erscheint eine Lieferung. Jede Lieferung wird erst bei Empfang bezahlt; doch werden einzelne nicht abgegeben.

Offenbach a. M. im November 1843.

Joh. André.

	Erste Lieferung.			
Op. 1.	Drei Trios für Pf. V. u. Vlle. No 1. Es	Subscr.-Pr.	fl. 2. 20.	Rthl. 1. 10 Sgr.
	Zweite Lieferung.			
„ 1.	Drei Trios für do. . . . No. 2. G.	„	„ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Dritte Lieferung.			
„ 1.	Drei Trios für do. . . . No. 3. C moll	„	„ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Vierte Lieferung.			
„ 11. „ 38.	Ein Trio für Pf. Clar. od. V. u. Vlle. B do. do. do. do. do. Es	„	„ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Fünfte Lieferung.			
„ 70.	Zwei Trios für Pf. V. u. Vlle. No. 1. D „ 2. Es	„	„ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Sechste Lieferung.			
„ 97.	Ein Trio für do. . . . . . . B	„	„ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Siebente Lieferung.			
16.	Ein Quintett f. Pf., Oboe, Clar., Horn u. Fagott od. als Quartett für Pf. V. A. u. Vlle, Es	„	„ 2. 48.	„ 1. 18 „
	circa 144 Bogen à 7 kr. oder 2 Sgr.		fl. 16. 48.	Rthl. 9. 18 Sgr.

Zu gefälligen Aufträgen empfiehlt sich: